



HAL
open science

Industrie musicale, médiations et idéologie : pour une approche critique réactualisée des “ musiques actuelles ”

Jacob Matthews

► To cite this version:

Jacob Matthews. Industrie musicale, médiations et idéologie : pour une approche critique réactualisée des “ musiques actuelles ”. Sciences de l’information et de la communication. Université Bordeaux Montaigne, 2006. Français. NNT : 2006BOR30007 . tel-04212865

HAL Id: tel-04212865

<https://hal.science/tel-04212865>

Submitted on 20 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE BORDEAUX 3 - MICHEL DE MONTAIGNE

U.F.R. Sciences de l'Information et de la Communication

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE BORDEAUX 3

en Sciences de l'Information et de la Communication

Titre :

INDUSTRIE MUSICALE, MEDIATIONS ET IDEOLOGIE
Pour une approche critique réactualisée des « musiques actuelles »

Présentée et soutenue publiquement par

Jacob T. Matthews

Le 3 janvier 2006

Directrice de la thèse :

Professeur Mireille Vagné-Lebas (Université Bordeaux 3)

Jury :

Professeur Patrick Baudry (Université Bordeaux 3)

Professeur Philippe Bouquillon (Université Paris 8)

Professeur Béatrice Galinon-Méléneq (Université du Havre)

Professeur Jean-François Tétu (Université Lyon 2)

Professeur André Vitalis (Université Bordeaux 3)

AVERTISSEMENT

La qualité de numérisation de ce fichier dépendant de l'état général de la microfiche, l'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance va tout d'abord à ma directrice de recherche Mireille Vagné-Lebas. Sans son encouragement et ses conseils avisés, ce travail n'aurait tout simplement pas pu voir le jour.

J'aimerais par ailleurs exprimer ma gratitude à Julie Brochard, chargée de communication du Zoobizarre et à Capucine Frey, responsable de la pépinière du *Krakatoa*, qui m'ont toutes deux facilité les enquêtes sur la scène musicale bordelaise. A ce titre, je tiens également à remercier Patrice Caumon, membre du groupe *Les oisillons tombés du nid*, ainsi que le poète et chanteur Gauthier David, sans oublier son aimable contrebassiste, Julien Perugini. De même, je remercie Myriam Eckert du groupe *Aléatoire* avec qui j'ai eu le plaisir de m'entretenir à plusieurs reprises au cours de la réalisation de ce travail.

Merci enfin à Nicolas Peter, qui m'a gracieusement fourni les annexes de son mémoire de recherche de maîtrise, et à deux camarades doctorants en S.I.C., David Pucheu et Thierry Van den Berg. De nombreuses discussions que j'ai pu avoir avec ces deux amis, au cours des dernières années, ont sensiblement influé sur les orientations de mes recherches. Je demeure impatient de lire les résultats de leurs travaux respectifs.

*«When I watch the TV and I see helicopters
swirling their brutal and bountiful sensation
over the fields and the comic walls
I can only smile and fix a meal
And think about the child
Who will one day own you. »*

SOMMAIRE

INTRODUCTION :

- I. Quelques définitions préalables.*
- II. Un « parcours de recherche » : ce qui nous amène jusqu'ici...*

PREMIERE PARTIE : L'APPORT DE LA THEORIE CRITIQUE.

- I. L' « Ecole de Francfort » : une présentation historique.*
- II. Spécificités de l'approche critique.*
- III. Les limites de l'approche critique.*
- IV. Après Francfort : extensions et liens théoriques.*

DEUXIEME PARTIE : INDUSTRIE MUSICALE ET APPROCHE CRITIQUE.

- I. L'évolution de l'industrie musicale : pour restituer l'approche critique.*
- II. Considérations méthodologiques.*
- III. Excursions au sein de l'industrie musicale.*

TROISIEME PARTIE : ELEMENTS D'ANALYSE THEORIQUE.

- I. Pour un état des lieux des débats et réflexions théoriques en cours.*
- II. Rassembler les pièces du puzzle : une contribution à l'analyse théorique.*
- III. Théorie et pratique de l'industrie musicale.*

CONCLUSION GENERALE :

- I. L'utilité de la théorie critique, aujourd'hui.*
- II. De la suite dans les idées : perspectives de recherche futures.*
- III. Le chercheur face à son travail : retour sur un parcours singulier.*

« Tout ce qui est typique laisse froid, seul ce que l'on comprend sous l'angle individuel nous jette hors de nous. Tel est l'apaisement seréin que procure la science. »

Thomas Mann
Le Docteur Faustus

INTRODUCTION

1. Quelques définitions préalables :

La définition des principales notions mobilisées dans le cadre d'une recherche universitaire apparaît comme une condition préliminaire pour que puisse s'engager à partir de celle-ci une discussion non biaisée. Il semble donc utile de formuler quelques éclaircissements introductifs, afin d'explicitier plus clairement les choix des termes privilégiés et des concepts explorés au cours de cette thèse. C'est également à partir de ce premier aperçu des « combinaisons » théoriques propres à ce travail que pourront se dessiner les grandes lignes de son objet, ainsi que les principales hypothèses qui seront examinées au cours de son développement.

Theodor Adorno et Max Horkheimer furent les premiers à employer le terme « **industrie culturelle** » (*Kulturindustrie*), dans leur ouvrage commun *La dialectique de la raison*, publié pour la première fois en 1944 (en langue allemande). On pourra apprécier, au cours de la première partie de cette thèse, l'intérêt que l'approche critique peut encore présenter à l'époque actuelle, notamment du point de vue de l'analyse des formes et des contenus idéologiques des produits culturels industriels. Sans rentrer, pour l'heure, dans les méandres philosophiques de cette conceptualisation, il convient de préciser que pour ces deux théoriciens critiques, l'*industrie culturelle* participe d'un processus complexe d'autodestruction de la Raison, dont la standardisation et la marchandisation des « biens culturels » ne constituent que deux symptômes parmi bien d'autres. Contrairement à ce qui a souvent été suggéré par la suite, cette notion ne se rapportait donc pas précisément à un « secteur industriel culturel », ce dont atteste d'ailleurs l'absence de recherches économiques sur ce point parmi les travaux des différents auteurs de l'« Ecole de Francfort ».

Alors que *La dialectique de la raison* n'avait toujours pas été publiée en France, cette terminologie a connu un « second souffle » au cours des années 1960, sous la plume de sociologues comme Edgar Morin et Georges Friedmann, qui n'hésitaient pas à l'utiliser en tant que

synonyme d'une « culture de masse », dont ils mettaient clairement en avant le pouvoir d'uniformisation sociale. Dans son ouvrage *La société de connivence* (1984), Paul Beaud revient sur la généalogie de la notion de « masse »¹. Ainsi, évoque-t-il la définition de Georges Gurvitch, pour qui la « masse » s'apparentait à une forme de « sociabilité passive », dans laquelle la pression du groupe est si forte qu'elle annihile la capacité d'adhésion individuelle, *subjective*. Le sociologue allemand Leopold von Wiese, quant à lui, a conçu la « masse » comme étant un groupe dépourvu de toute conscience ou représentation de sa propre unité, comme un mélange de classes inconscientes. On s'aperçoit que ces divers positionnements théoriques partagent l'hypothèse première d'une dissolution de l'individu au sein de la « masse », tendance qui aurait par ailleurs pour finalité de niveler ses composants, fut-ce dans un sens plutôt positif. Ainsi, la « culture de masse » d'Edgar Morin se présente comme une forme élémentaire de « démocratisation » culturelle, *espace symbolique* où se rencontreraient enfin les différentes classes sociales.

C'est justement parce qu'elle règle d'emblée la question de savoir s'il peut exister ou non de la subjectivité au sein des phénomènes culturels contemporains que cette notion a été évitée : en présentant le problème de la « conscience de classe » ou du « sujet historique » comme étant définitivement résolu, cette définition se coupe de tout un champ d'investigation dont j'espère montrer l'intérêt (et la complexité) au cours de mon travail.

Pour une raison similaire, il a semblé préférable de ne pas recourir à la notion de **culture « populaire »** (ou de musique « populaire »), si ce n'est en employant de prudents guillemets. On se trouve là encore face à un terme qui paraît davantage contribuer à clore le débat qu'à l'ouvrir, dans la mesure où celui-ci présuppose clairement la « popularité » de la culture, c'est-à-dire – à l'inverse des sociologues de la massification – la liberté et l'autonomie des sujets de cette culture. Or, la recherche se doit justement d'interroger cet aspect de la réalité sociale ; pour ce faire, il paraît plus judicieux de partir d'une terminologie qui ne réponde pas aux questions « avant de les avoir posées ». De façon analogue, la notion de « **culture affirmative** », chère à Herbert Marcuse, semble sérieusement limiter la discussion, avant même que celle-ci n'ait pu commencer : si la culture peut être d'emblée définie comme étant de nature « affirmative » cela voudrait donc dire qu'elle ne contient déjà plus aucune place pour une éventuelle négation de la domination.

Certes, le terme d'industrie culturelle peut également sembler problématique, à première vue, mais comme je l'ai rappelé plus haut, la définition qu'en proposent Adorno et Horkheimer s'inscrit dans le cadre d'une réflexion critique beaucoup plus large, dont la prétention, toutefois, n'est aucunement de tendre vers une théorie anthropologique ou sociologique de la culture. Le néologisme *Kulturindustrie* fut mis au point afin de se référer à la production industrielle de biens culturels – fait empirique que l'on peut difficilement remettre en question – comme manifestation

¹ BEAUD, Paul. *La société de connivence : médias, médiations et classes sociales*. Paris : Aubier, 1984, p74.

« ponctuelle », parmi d'autres, d'une régression civilisationnelle déjà en germe dans l'évolution humaine depuis l'ère préhistorique. Ainsi, s'il faut également l'utiliser avec circonspection, on conviendra que dans son acception purement descriptive, il présente moins de « risques » que les autres formulations mentionnées jusqu'ici. De plus, comme on le verra, il offre l'intérêt de pouvoir être décliné selon le type d'activité – culturelle ou industrielle – dont rend compte la recherche.

Il a fallu attendre les années 1970 pour qu'une relecture pertinente de cette notion vît le jour, notamment au travers de l'ouvrage collectif *Capitalisme et industries culturelles*². En déclinant ce terme au pluriel, ses auteurs ont inauguré tout un courant de recherches en S.I.C., plus spécifiquement orienté vers une analyse se basant sur les structurations économiques des différents secteurs industriels de la culture et de la communication. Dans l'ouvrage précité, la question fondamentale que posent ses auteurs est de savoir comment le capital parvient à créer de la valeur dans les différentes « branches » industrielles liées à la production de « biens culturels ». L'étude de l'évolution de l'industrie phonographique (ou industrie du disque) depuis ses débuts – il y a plus de cent ans – jusqu'à nos jours, confirme la pertinence d'une telle problématique.

Cependant, alors que ce courant de recherches s'efforçait de dépasser la notion d'*industrie culturelle* en critiquant ce que celle-ci supposerait comme fixation sur les seuls phénomènes de marchandisation et de standardisation des oeuvres, la perspective historique ne manque pas de souligner l'importance, dans ce « champ » culturel comme dans d'autres, de processus superstructurels. Ceci peut nous inciter, par conséquent, à un réexamen des thèses francfortiennes, à la lumière des avancées théoriques – et des mutations infrastructurelles – intervenues depuis l'époque de leur élaboration ; une première hypothèse de ce travail étant qu'une telle réactualisation peut offrir des clefs significatives pour l'analyse de la situation présente. Si la notion d'*industrie phonographique* permet effectivement de rendre compte des enjeux et des logiques à l'œuvre dans un secteur économique tirant profit de la production et de la distribution de musiques enregistrées, elle offre peu de prises sur des problématiques plus fondamentales, qui consisteraient par exemple à interroger *ce que les hommes et leur système économique ont fait de la musique et/ou ce que la musique, dans le capitalisme contemporain, contribue à faire des hommes.*

Or, la question des « fonctions idéologiques » des produits musicaux paraît d'autant plus cruciale qu'elle a historiquement suscité bien moins d'intérêt que les recherches consacrées à ce même sujet vis-à-vis de productions médiatiques telles que la publicité, le film ou l'information télévisée. L'un des écueils majeurs du concept d'*industrie culturelle*, tel que l'ont employé Adorno et Horkheimer, a sans doute été de sous-estimer le degré de *participation* des récepteurs –

² HUET, Armand, ION, Jacques, LEFEBVRE, Alain, MIEGE, Bernard, PERON, René, *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble : P.U.G., 1979, 200p.

« activité » que mettent d'ailleurs clairement en évidence les analyses centrées sur la structuration économique de secteurs « culturels ».

A ce titre, les travaux d'An'oine Hennion peuvent également être d'une grande utilité. Ce sociologue a notamment contribué à approfondir la notion de « **médiation culturelle** », en proposant de dépasser les concepts quelque peu figés d'émetteur et de récepteur, pour illustrer comment l'objet culturel se construit et se définit, en premier lieu, à travers un système d'interactions multiples, entre des acteurs sociaux occupant des places et des statuts variables dans la « chaîne communicationnelle » – et dans la chaîne de production –, sans la *participation* desquels tel ou tel phénomène culturel donné ne pourrait aucunement se maintenir ou se développer. Traduite en des termes moins abstraits, cette proposition peut conduire le chercheur à observer plus spécifiquement *les discours, les représentations et les pratiques (symboliques ou matérielles)* des acteurs sociaux, comme étant autant d'éléments centraux pour une analyse s'efforçant de rendre compte des dynamiques qui garantissent l'existence sociale des « **musiques actuelles** »³.

Le recours à certains éléments de l'*analyse idéologique* développée par les théoriciens de l'« Ecole de Francfort » permet de repenser cette question de la *participation* et de montrer en quoi les usages sociaux des « musiques actuelles » peuvent être plus finement appréhendés à travers la notion de « **médiation idéologique** ». Une telle démarche doit ainsi entreprendre une réactualisation de l'approche critique, tout en dépassant, par ailleurs, les insuffisances d'une optique excessivement focalisée sur les processus socio-économiques *infrastructuraux*. Entre les incohérences d'une théorie critique qui semble *a priori* exagérément centrée sur l'aliénation que subiraient les récepteurs face aux puissants émetteurs de l'industrie culturelle, et la nécessaire prise en compte des phénomènes *superstructurels*, apparaît l'hypothèse d'un **système autorégulé de médiations idéologiques** qui relierait l'ensemble des participants, tout en nous obligeant à *fondamentalement repenser la question des rapports entre base et superstructures*.

C'est à la fois en investissant l'*industrie musicale* comme « terrain » de recherches empiriques et en interrogeant celle-ci comme objet de recherche théorique, qu'il est envisagé de contribuer à la mise en place d'une conceptualisation plus adéquate pour l'analyse de sa configuration actuelle. Sans qu'ils soient, en pratique, aussi rigoureusement séparés l'un de l'autre, on retrouve là les deux grands points qui constituent les trames de la seconde, puis de la troisième partie de ce travail.

Dans cette optique, l'*industrie musicale* n'est donc à envisager ni comme une espèce d'« extension *superstructurelle* » de l'industrie phonographique, pas plus qu'il ne serait juste que l'on

³ A propos de ce terme de « musiques actuelles », il convient de préciser qu'il sera employé en tant que formule générique pour évoquer, de façon générale, l'ensemble des *musiques actuellement produites et/ou diffusées* et non pas un genre ou un groupe de genres musicaux spécifiques. Il s'agit certes là d'une notion un peu « molle » *a priori*, mais le lecteur pourra aisément se rendre compte de l'intérêt que présente une telle « prudence » face à la question de la catégorisation musicale.

considère celle-ci comme le produit abstrait d'un simple réajustement des travaux de l' « Ecole de Francfort » qui, en cloisonnant artificiellement une « composante » de leur *industrie culturelle*, y injecterait une dose d'analyse socio-économique et historique au goût du jour. Il s'agit en effet d'un **objet à part entière, dont le développement de ce travail illustrera les originalités matérielles et symboliques, tout comme seront déclinés les processus empiriques et théoriques qui accompagnent et impulsent cette conceptualisation.** Ainsi, la définition progressive de cette *industrie musicale* constitue, à bien des égards, la trame centrale de la problématisation – celle qui ne sera tout à fait visible qu'en fin de volume, alors même qu'il sera paradoxalement déjà l'heure de la dépasser, en la livrant au débat scientifique.

Avant d'approfondir la question des problématiques propres à ce travail, en évoquant plus spécifiquement le « parcours de recherche » qui a conduit jusqu'ici, il convient sans doute de préciser que cette thèse s'inscrit dans le champ disciplinaire des sciences de l'information et de la communication, tout en étant résolument ouvert à des apports d'autres domaines des sciences sociales. Bien qu'il soit question de phénomènes culturels et *a fortiori* musicaux, **il ne s'agit pas ici d'un exercice de théorie esthétique**, et encore moins de musicologie. Que Theodor Adorno ait écrit que la culture était « tout ce qui se refuse à accepter la domination de la valeur d'échange »⁴ ou encore que la fonction de l'art était de « résister par sa seule forme au cours du monde qui tient en permanence un pistolet braqué sur la tête des hommes »⁵, voilà deux affirmations dont je m'efforcerai de mettre en évidence les soubassements philosophiques au cours de ce travail. Cependant, la réactualisation de l'approche critique que celui-ci implique n'a pas pour vocation de contribuer à un débat autour de l'esthétique adornienne, à proprement parler. Cités hors du *vaste* contexte dans lequel ils s'inscrivent, ces propos pourraient d'emblée servir à semer le doute sur les apports théoriques de l' « Ecole de Francfort », en venant accréditer la thèse selon laquelle ce courant de pensée n'a pas grand-chose à nous apprendre sur la réalité sociale, dans la mesure où elle part d'une conception quasi *magique* de l'œuvre d'art⁶. Or, au-delà du fait qu'il est possible de mettre en évidence la cohérence de ces propositions isolées au sein du corpus théorique francfortien, les critiques que l'on peut aujourd'hui formuler à l'encontre de celui-ci peuvent être éminemment plus constructives, dès lors qu'on s'attache à dépasser cette approche en utilisant ses propres « armes », à commencer par une certaine forme d'analyse dialectique.

⁴ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Payot, 2003, p.56.

⁵ ADORNO, Theodor, « Commitment » (1962). in ARATO, Andrew, GEBHARDT, Eike (éd.), *The essential Frankfurt School reader*. New York : Continuum, 1988, p.303. La traduction est de moi.

⁶ Je rendrai compte de cette interprétation spécifique de la pensée adornienne au cours de la seconde partie de la thèse.

2. Un « parcours de recherche » : ce qui nous amène jusqu'ici...

Pour compléter l'exposé de la problématique de ce travail, il est important de souligner que celui-ci s'inscrit dans le **cadre de recherches antérieures** qu'il vient compléter, tout en ouvrant largement les perspectives empiriques et théoriques ainsi visées. Mes recherches en année de maîtrise de S.I.C. se sont portées sur **un cas particulier de « starisation »**, en observant dans quelles conditions un artiste atypique et « indépendant » de la scène *rock* américaine du milieu des années 1960 avait pu « se transformer », au cours d'une carrière éclair, en un *sex-symbol* adulé et une star internationalement reconnue, avant de décéder brutalement à l'âge de vingt-sept ans. Le parcours fulgurant de Jim Morrison illustre de façon éclatante l'une des manières dont un musicien peut entrer *et sortir* de l'industrie musicale. A travers l'exemple du chanteur des *Doors*, j'ai ainsi pu constater qu'un processus de « starisation » ne peut aucunement être imputé au seul traitement médiatique – bien que les fonctions de la presse écrite et des médias audiovisuels furent aussi essentielles que variées. Il est en effet indispensable de prendre en considération les apports d'un ensemble d'autres acteurs et groupes sociaux, tels que : les acteurs de l'industrie culturelle (éditeurs phonographiques, distributeurs, promoteurs, propriétaires de salles, ingénieurs, chargés de communication et de marketing, etc.) ; les « récepteurs » (qu'ils soient *fans* ou non) ; les pouvoirs publics (police, responsables politiques, acteurs du système judiciaire) ; diverses associations de citoyens ; sans oublier les artistes eux-mêmes, qui apparaissent également comme des médiateurs à part entière.

En examinant les diverses médiations qui accompagnent et participent à l'insertion d'un musicien au sein du *star-system*, je me suis aperçu du caractère potentiellement réducteur des **deux principaux systèmes d'explication théorique** permettant d'aborder la question des stars et de leurs fonctions sociales. Un premier courant impute en dernière instance la vigueur du *star-system* à une intense demande sociale préexistante, tandis que pour une seconde école, ce phénomène semblait participer avant tout de nouvelles formes d'aliénation subies par les « récepteurs » et mises au point par des instances émettrices centralisées.

A contrario, mon analyse s'est efforcé de démontrer que la *starisation* pouvait être appréhendée comme résultant d'un **ensemble de médiations auxquelles prennent part des acteurs sociaux fort divers** (et parfois assez inattendus), ayant chacun leurs logiques et leurs motivations propres, tout en participant fondamentalement à ce même mouvement (la transformation de Jim Morrison, de « simple mortel », en une rock star *mythique*). Dans la conclusion de ce travail de recherche (qui a été publié, sous une forme remaniée, en 2003⁷) j'ai émis l'hypothèse que la *starisation* nécessitait un certain degré de cohérence au niveau des discours, représentations et comportements des différents médiateurs (qu'il s'agisse de

⁷ MATTHEWS, Jacob T.. *Communication d'une star : Jim Morrison*, Paris : Harmattan, 2003, 244p.

représentants de l'industrie phonographique, de spectateurs de concerts, de journalistes ou encore d'acteurs institutionnels ou politiques).

Les recherches menées dans le cadre du D.E.A. ont largement consisté en un travail d'approfondissement et de vérification de cette hypothèse de l'existence de formes d'*adéquation idéologique*, comme condition du développement de phénomènes tels que les « **sous-cultures** » musicales et le *star-system* dans les « **musiques actuelles** ». Mes recherches se sont orientées vers deux « terrains » spécifiques, à savoir, d'une part, la « sous-culture » *techno free* et, d'autre part, la musique de *variété télévisuelle* (diffusée par les émissions *Star Academy* et *Pop Stars*).

Il s'agissait à la fois de commencer à questionner les possibilités d'existence de scènes « alternatives » au sein de l'*industrie musicale*, tout en relevant les analogies qui existent entre deux « scènes » *a priori* aux antipodes l'une de l'autre. Ce travail a mis en lumière la présence de pratiques, de discours et de représentations analogues chez les différentes catégories de médiateurs sur ces deux « terrains », tandis que l'analyse de ces productions tendait à illustrer comment ces divers participants atteignaient une sorte d'*interchangeabilité* au vu des productions idéologiques qu'ils véhiculent et activent au cours de ces processus qui confèrent aux « musiques actuelles » leur existence sociale. Par ailleurs, les données recueillies semblaient clairement renvoyer à des formes et des contenus idéologiques qu'ont analysé les auteurs de l'« Ecole de Francfort » entre les années 1930 et 1960. Déconcerté par les premiers contacts que j'avais eus avec ce courant (notamment par la lecture d'un ouvrage, au titre éminemment trompeur, de Theodor Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique*), je pressentais toutefois l'intérêt que pouvait avoir une étude plus approfondie de cet imposant édifice théorique.

Mon projet de thèse s'est élaboré simultanément à un travail de relecture des diverses propositions formulées au sujet de l'*industrie culturelle* par les chercheurs de l'*Institut für Sozialforschung*. M'attachant à dépasser des interprétations souvent réductrices de cet important corpus de travaux philosophiques et sociologiques, je me suis posé pour but de vérifier en quoi l'approche critique, dans son ensemble, pouvait apporter des éléments propices à mes propres recherches en communication sociale et, plus généralement, dans quelle mesure ce courant de pensée demeure « opérationnel » pour l'observation et l'analyse de phénomènes musicaux contemporains.

S'il n'est aucunement question de « réhabiliter » l'« Ecole de Francfort », **la première partie de la thèse réexamine les spécificités de ce courant**, tant dans son parcours historique que du point de vue épistémologique et méthodologique, avant d'examiner ses rapports avec d'autres travaux significatifs des sciences sociales dans le domaine culturel. A partir de cette réflexion sur les fondements philosophiques, l'ambition et les limites de l'approche critique je me suis attaché, dans un deuxième temps, à proposer une articulation entre celle-ci et l'**évolution**

historique de l'industrie musicale, depuis son apparition à l'aube du XX^{ème} siècle et jusqu'aux plus récentes modifications intervenues ces dix dernières années (notamment avec le développement du format MP3 et des nouvelles techniques d'échange numérique de fichiers audio).

Tout en complétant le travail de délimitation de l'objet de recherche, cette seconde partie m'a fourni l'occasion d'enamener une réflexion méthodologique de fond, consistant à examiner dans quelle mesure il est possible de partir de l'*approche critique* pour mettre au point des outils de recherche empirique à même de rendre compte de ces évolutions récentes. L'hypothèse d'une telle faisabilité est d'autant plus significative que les rapports entre théorie critique et recherche sociale empirique ont historiquement constitué une pierre d'achoppement dans les débats autour de cette approche. L'analyse des données recueillies par le biais d'enquêtes à dominante qualitative, au sein du « milieu » musical bordelais et aquitain, m'a conduit, dans la troisième partie de la thèse, à apporter une contribution à certains débats actuellement en cours en sciences sociales, concernant les transformations des pratiques et des usages culturels, et à fournir des propositions en vue d'une conceptualisation plus adéquate de l'industrie musicale en tant qu'objet de recherche théorique.

La dernière partie de ma thèse s'attache donc à approfondir l'exploration de deux hypothèses essentielles de ce travail. D'une part, il s'agit d'examiner dans quelle mesure le développement historique de l'industrie musicale est allé de pair avec une multiplication qualitative et quantitative des médiations idéologiques, dont on peut aujourd'hui trouver une expression directe dans les processus de « décentralisation » de la distribution musicale qui se manifestent notamment par l'échange de fichiers numériques sur le réseau internet.

D'autre part, sera peu à peu examinée une proposition plus fondamentale, qui consiste à appréhender l'industrie musicale comme étant un point de rencontre empiriquement observable et conceptuellement représentable entre les dimensions infrastructurales et superstructurales de la réalité sociale. Dans cette optique, il s'agit de considérer en quoi celle-ci peut être conçue non seulement en tant que système cohérent de médiations idéologiques, mais comme une forme particulière de médiation, en soi, permettant de relier la totalité sociale et le psychisme individuel. Une des ambitions de mon travail est que cette « conceptualisation duale » – qui se développe par le biais d'un processus dialectique entre connaissance empirique et exploration théorique – puisse progressivement nous amener à une définition aussi complète que possible de son objet de recherche, ce qui nécessitera bien des détours analytiques⁸.

⁸ A ce sujet, je tiens à préciser d'emblée que le lecteur devra s'habituer à un certain nombre de « revirements » épistémologiques, sociologiques et historiques, notamment. En choisissant de travailler avec ou à partir de la théorie critique, il ne m'était pas initialement venu à l'esprit à quel point le parcours des chercheurs de Francfort est profondément lié à l'histoire de leur siècle. Comme on le verra, cette intrication n'est pas sans conséquence sur la tournure qu'ont pu prendre mes propres réflexions, dès lors qu'il s'agissait de réactualiser l'approche critique tout en dépassant ses propres écueils.

I. L'APPORT DE LA THEORIE CRITIQUE.

Avant de rentrer dans le vif du sujet, quelques remarques préalables s'imposent. Le titre donné à cette première grande partie de ma thèse peut en effet prêter à confusion. Il est par conséquent important de souligner d'emblée les limites de cette présentation : il ne s'agit ici ni de reprendre, ni évidemment de compléter les analyses monumentales fournies par Martin Jay⁹ et Rolf Wiggershaus¹⁰, mais de **rappeler un certain nombre d'enseignements, de particularités et de limites propres aux travaux des différents membres de l' « Ecole de Francfort »**. De plus, si présentation historique il y a, celle-ci s'articule avec l'ensemble de l'exposé, dans une optique d'actualité, c'est-à-dire en rapport avec l'objet *actuel* de ma thèse.

Par ailleurs, je ne prétends pas traiter de manière extensive l'ensemble des auteurs ayant orbité autour de l'Institut de recherche sociale de Francfort sur Main ; il va de soi que cette réflexion sur l'apport de la théorie critique est fondamentalement orientée par l'objet de mes propres recherches, à savoir l'industrie musicale contemporaine et ses corollaires idéologiques. Dans cette optique, ce sont **en premier lieu les travaux de Theodor Adorno** – ainsi que de certaines publications de Max Horkheimer – qui sont le plus extensivement revisités. Néanmoins, ce retour sur plus de quatre décennies de productions intellectuelles ne peut en aucun cas faire l'impasse sur les parcours et les contributions de ces autres théoriciens critiques ayant participé à l'analyse des structures socio-économiques et des médiations idéologiques propres au capitalisme de leur époque : Walter Benjamin, Erich Fromm, Herbert Marcuse ou encore Friedrich Pollock et Leo Löwenthal qui demeurent tous deux nettement moins connus.

Comme je l'ai précisé auparavant, une partie des recherches explicitées ici découlent d'une volonté de vérifier empiriquement certains travaux d'Adorno et Horkheimer – ce, tout au moins, de mettre sur pied des outils méthodologiques permettant d'explorer les conceptualisations développées par ces auteurs. Pour être à même de rendre compte du résultat de mes propres recherches, il est donc impératif, dans un premier temps, de mettre en lumière **les enseignements les plus notables des chercheurs de l' « Ecole de Francfort »**. Ceci se fera tout d'abord par un **rappel historique des parcours** individuels et de l'œuvre collective auxquels renvoie cette appellation souvent controversée (dont l'apparition remonte en réalité aux années 1950¹¹), ainsi que par un exposé plus approfondi des **innovations théoriques et des apports méthodologiques** qui singularisent l'approche critique. Dans un troisième temps, il s'agira de

⁹ JAY, Martin., *L'imagination dialectique*, Paris : Payot, 1977, 424p

¹⁰ WIGGERSHAUS, Rolf., *L'Ecole de Francfort*, Paris : PUF, 1993, 694p

¹¹ Dans son article « Pourquoi lire l' « Ecole de Francfort » aujourd'hui ? », Christian Bouchindomme montre comment cette appellation est apparue à la fin des années 1950, entre deux importants congrès de la Société Allemande de Sociologie (1956 et 1959), notamment afin d'opposer les tenants d'une sociologie critique aux écoles conservatrices « de Cologne » (René König) et « de Munster » (Helmut Schlesky). Cf. BOUCHINDOMME, Christian, « Pourquoi lire l' «Ecole de Francfort» aujourd'hui ? », in *Quaderni*, n° 49, 2002, pp 55-79.

considérer les limites de cette approche. Souvent sévèrement remise en question par des théoriciens travaillant pourtant à partir d'optiques radicalement opposées, les thèses de l' « Ecole de Francfort » ne cessent toujours pas de soulever polémiques, caricatures et attaques sur leur passage. Enfin, avant de rentrer dans le vif de mon sujet que constitue la seconde grande partie de ma thèse, il semble utile de nous retenir encore un temps en compagnie d'un certain nombre de théoriciens qui ont marqué la sociologie et la philosophie occidentale depuis la disparition des fondateurs de l' « Ecole de Francfort ». Il s'agira notamment de considérer dans quelle mesure l'approche critique, telle qu'elle fut théorisée à partir de la fin des années 1920 à l'I.F.S., se répercute au sein même de travaux ultérieurs, comment des extensions quasi souterraines peuvent être envisagées entre cette œuvre et d'autres travaux incontournables dans les sciences sociales des quarante dernières années.

1. L' « Ecole de Francfort » : une présentation historique.

A. Les origines : création et débuts de l'Institut für Sozialforschung.

A.1. De Weil à Horkheimer : les premières évolutions au sein de l'I.F.S.

C'est en 1923 que l'universitaire Félix Weil, titulaire d'un doctorat en économie politique, portant sur les modalités de mise en place de formes de planification économique socialiste, inaugura l'*Institut für Sozialforschung* à Francfort sur Main. Weil, descendant d'une famille de marchands céréaliers fort prospère, parvint à convaincre son père, pourtant un strict conservateur, de l'importance de financer un centre indépendant de recherches marxistes, ce que fit ce dernier en créant la Fondation Weil en 1922¹². Félix Weil concevait ce centre de recherche, « pédagogiquement » autonome mais néanmoins statutairement rattaché à l'Université, dans le droit fil de la *Erste Marxistische Arbeitswoche* (« première semaine de travail marxiste »), un colloque qu'il avait organisé l'année précédente dans le but de rassembler les représentants des différents courants de la pensée marxiste (Georg Lukacs, Karl Korsch, Karl August Wittfogel, Friedrich Pollock ont notamment participé à ce séminaire). Il est par ailleurs important de rappeler que la situation politique en Allemagne durant cette période était extrêmement tendue. L'armistice de novembre 1918 avait été demandé (et obtenu) par le gouvernement social-démocrate de Friedrich Ebert, notamment afin de contrecarrer le soulèvement populaire des conseils d'ouvriers et de soldats. Une situation de quasi guerre civile opposa révolutionnaires et représentants de l'ancien régime (appuyés tacitement par les sociaux-démocrates) entre début 1919 – année du soulèvement spartakiste, de l'assassinat de Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht – et octobre 1923, date de l'échec définitif de la révolution allemande. On conçoit qu'en ce début des années 1920, l'I.F.S. occupait une place isolée et relativement périlleuse au sein d'une Université allemande majoritairement réactionnaire et hostile aux expériences sociales de type révolutionnaire. Carl Grünberg, professeur d'économie politique à l'Université de Vienne, fut nommé directeur de l'Institut et déclara dans son discours inaugural de 1924 que la conception

¹² Il est intéressant de se rappeler que durant les vingt premières années du XX^{ème} siècle (et a fortiori au lendemain de la révolution bolchevique), la probabilité d'une transformation radicale de la société paraissait suffisamment forte pour que même de grands bourgeois et aristocrates choisissent de « se former » au socialisme. On trouve de nombreux exemples de cet état de « préparation » dans le roman *L'homme sans qualités* de Robert Musil ou encore dans l'ouvrage de l'historienne Barbara Tuchman, *The proud tower* – notamment en ce qui concerne les « conversions » au sein de la noblesse britannique. Bien que la position stratégique des révolutionnaires fût sensiblement plus défavorable en Allemagne à partir de 1923, l'idée que le socialisme s'imposerait avec une nécessité objective face au capitalisme restait tout à fait plausible pour une frange importante de la population, ce que confirme d'ailleurs un ouvrage comme *L'âges des extrêmes* d'Eric Hobsbawm (auteur dont le positionnement politique se situe aux antipodes de celui de Barbara Tuchman).

marxiste de l'Histoire servirait de base théorique aux travaux de l'Institut. Grünberg se déclara d'emblée partisan d'une forme ouverte de marxisme – indépendante du dogmatisme et des querelles opposant les tenants de la II^e et de la III^e internationale – qui « ne devait pas être transformée abusivement en un canon immuable de vérités éternelles, mais devrait faire à chaque fois ses preuves par sa teneur explicative »¹³ Comme le rappelle Stephan Müller-Doohm, le programme de recherches développé durant ces premières années se distinguait néanmoins par des problématiques marxistes fort conventionnelles : « crise de l'économie capitaliste, socialisation de l'économie, fonctionnement de l'économie planifiée »¹⁴. Bien que n'étant affilié ni au parti communiste allemand ni au parti social-démocrate, l'I.F.S. restait donc, en principe, fortement attaché à un marxisme à la fois orthodoxe et militant. Ainsi, durant les années 1920 une importante collaboration s'engagea entre les chercheurs de l'I.F.S. et l'Institut Marx Engels de Moscou, dirigé par le militant bolchevique David Riazanov. Des projets de publications communes constituèrent une source de conflits incessants entre l'Institut et l'Université de Francfort, mais, suite au tournant stalinien, ce partenariat prit brutalement fin en 1931, lorsque Riazanov fut accusé de trahison en Union Soviétique et contraint à l'exil.

A la fin des années 1920 l'état de santé de Carl Grünberg se dégrada et **Max Horkheimer fut désigné pour remplacer ce dernier à la tête de l'Institut en 1930**. Horkheimer, issu lui-même d'une famille bourgeoise francfortoise, avait obtenu son doctorat en philosophie sous la direction de Hans Cornelius, avec un sujet fort conventionnel portant sur la théorie de la connaissance. Quelques années plus tard, en 1925, il avait obtenu son habilitation avec un travail sur Kant, et ce n'est que dans la seconde moitié des années 1920 que le philosophe fera la jonction entre ses convictions politiques et son travail théorique. Au sujet des orientations marxistes de Horkheimer, Stephan Müller-Doohm rappelle comment « la politisation progressive de ses conceptions (...) s'opéra pendant les événements révolutionnaires de la fin de la guerre, lorsque fut proclamée à Munich la république des conseils et que les masses prolétariennes descendirent dans la rue. »¹⁵ Simultanément, Horkheimer passa de la conception de la pitié de Schopenhauer à la critique de l'idéalisme de Marx, puis au matérialisme dialectique. Comme le montrent certains de ses « notes sur l'Allemagne », rédigées entre 1926 et 1931 et rassemblées dans le recueil *Dämmerung*¹⁶, Horkheimer semblait alors pleinement s'inscrire dans la ligne marxiste adoptée par les membres de l'I.F.S. sous la direction de Grünberg. A titre d'exemple, on peut citer les premières lignes du texte *Prime à la vilénie* :

« Le système capitaliste dans sa phase actuelle, c'est l'exploitation organisée à l'échelle universelle. Son maintien détermine des souffrances incommensurables. Cette société possède en réalité les moyens humains et techniques de supprimer la misère dans sa forme matérielle la plus grossière.

¹³ MULLER-DOOHN, Stéphane, *Adorno, une biographie*, Paris : Gallimard, 2004, p 133.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p82.

¹⁶ HORKHEIMER, Max, *Crépuscule Notes en Allemagne (1926 – 1931)*, Paris : Payot, 1994, 166p.

Nous ne connaissons aucune époque où cette possibilité ait existé comme aujourd'hui, dans de telles proportions. Le seul obstacle à sa réalisation, c'est le système de propriété, c'est-à-dire le fait que l'énorme appareil productif de l'humanité est obligé de fonctionner au service d'une petite couche d'"exploiteurs." ¹⁷

Dans cet extrait, comme dans son étude de 1930, *Les débuts de la philosophie bourgeoise de l'Histoire*, Max Horkheimer se montre encore globalement optimiste, quand au potentiel révolutionnaire (et à la « mission historique ») du prolétariat. Néanmoins, comme on s'en apercevra clairement un peu plus loin, la philosophie sociale du nouveau directeur de l'Institut entérine déjà une rupture certaine avec cette forme de marxisme encore fortement imprégnée des heures glorieuses de la II^e internationale et des espoirs révolutionnaires de l'immédiat après-guerre. En effet, dans le texte *Scepticisme et morale* du même ouvrage, Horkheimer ouvre **une première brèche dans l'analyse classique**, en apportant une nuance discrète mais décisive aux thèses dominantes du matérialisme historique :

« Le socialisme est une forme de société, meilleure et plus fonctionnelle, dont les éléments sont présents, d'une certaine manière, dans le capitalisme. Il existe dans le capitalisme des "tendances" qui évoluent vers un retournement de système. Le matériel expérimental sur lequel nous fondons notre hypothèse que ces tendances l'emporteront réellement est très mince. Personne ne se risquerait, sans courir le plus grand danger, à passer au-dessus d'un abîme par un pont dont les règles de construction ne reposeraient pas sur des expériences plus exactes que l'avènement du socialisme. » ¹⁸

Pour comprendre ce scepticisme diffus, il est sans doute nécessaire de rappeler encore quelques éléments historiques concernant la période où Horkheimer écrit ces lignes. La fin des années 1920 correspond tout d'abord à un tournant critique dans l'histoire de l'expérience révolutionnaire soviétique, qui – ne l'oublions pas – représentait un espoir formidable pour de très nombreux théoriciens marxistes de cette période. Pour reprendre les grandes lignes de l'analyse socio-historique de Charles Bettelheim ¹⁹, on peut considérer qu'à partir du milieu des années 1920, au lieu de s'amenuiser, la lutte des classes s'intensifie en Union Soviétique. Dans une configuration globalement « contre-révolutionnaire » (qui ne se résume évidemment pas à la seule mainmise tyrannique de Staline), le prolétariat est soumis à des formes d'exploitation nouvelles et des souffrances particulièrement extrêmes. La mise en place d'une organisation du travail de type tayloriste, la collectivisation forcée des terres, l'imposition de cadences de travail insupportables, ainsi que le développement d'une « nouvelle » bourgeoisie, se présentent *a posteriori* comme autant de symptômes de cette terrible régression – et pouvaient déjà être partiellement perçus à l'époque pour ce qu'ils avaient d'accablant, au vu de la théorie et de la praxis marxistes. C'est ce problème épineux qu'aborde Horkheimer dans l'article *Indications*

¹⁷ *Ibid.*, p 32.

¹⁸ *Ibid.*, p 42.

« Quiconque n'est pas aveugle à l'absurde injustice du monde impérialiste, laquelle ne s'explique nullement par l'impuissance des moyens techniques, considérera les événements de Russie comme une continuation de la douloureuse tentative pour venir à bout de cette terrible injustice sociale, ou du moins se demandera le cœur battant si cette tentative dure toujours. Les apparences seraient-elles contraires qu'on se cramponnerait encore à l'espoir, comme un malade du cancer à la douteuse nouvelle selon laquelle le remède à sa maladie serait probablement trouvé. »²⁰

Mais une autre explication fondamentale de l'apparente rupture de Horkheimer – et du « changement de cap » qu'entreprend l'I.F.S. à partir de la fin des années 1920 – part des observations sommaires effectuées par divers chercheurs sur la structure et l'organisation du prolétariat allemand au tournant des années 1930. Dans un texte sombrement intitulé *Impuissance de la classe ouvrière allemande* Horkheimer propose un ensemble d'hypothèses sur les capacités révolutionnaires réduites des ouvriers allemands. Les observations de Horkheimer partent simultanément dans deux directions qui finissent par se recouper autour de leur conclusion pessimiste. Il considère tout d'abord la division partisane entre sociaux-démocrates et communistes et signale que si les premiers se sont progressivement coupés de la praxis révolutionnaire, les seconds manquent désormais des « connaissances pour préparer pratiquement et théoriquement la révolution »²¹ Dans un deuxième temps, Horkheimer esquisse une analyse des modifications structurelles intervenues au sein du prolétariat depuis la fin de la guerre mondiale et notamment sous l'effet de la crise économique de la fin des années 1920. Il constate une segmentation accrue des travailleurs, le développement du chômage « de longue durée » et, par conséquent, la constitution d'une nouvelle forme de *lumpenprolétariat*, massif et caractérisé par son désespoir. La segmentation et la fragmentation de la classe ouvrière est par ailleurs complétée, selon Horkheimer, par un usage systématique et quasi terroriste de la menace de « l'armée de réserve » à l'encontre du salarié, pour qui « la différence entre ses conditions de vie actuelles et son existence dans le socialisme paraît (...) plus incertaine et plus confuse que le risque de licenciement, de misère, de prison, de mort, auquel il doit réellement s'attendre en participant à un soulèvement révolutionnaire, voire, le cas échéant, à une simple grève. »²² Cette seconde observation amène ainsi Horkheimer à l'hypothèse d'une dissolution – au moins partielle – de la conscience de classe du prolétariat, proposition qui confirme la remise en cause de l'analyse marxiste « orthodoxe » : « Aujourd'hui, ce nom de prolétariat, conçu comme une classe qui connaît dans sa propre existence le côté négatif de l'ordre actuel, la misère, s'applique de manière si diverse à ses différentes parties que la révolution se présente facilement comme une affaire privée. »²³ Comme nous le verrons un peu plus loin, ces observations alarmantes sont à nouveau abordées peu de temps après la rédaction de ce texte, lors de l'arrivée

¹⁹ BETTELHEIM, Charles. *Les luttes des classes en URSS*. T 2. Paris Maspéro – Seuil, 1977, 306p.

²⁰ HORKHEIMER, Max. *op. cit.*, p 92.

²¹ *Ibid.*, p 80.

²² *Ibid.*, p 77

²³ *Ibid.*, p 76.

de Max Horkheimer à la direction de l'*I.F.S.*, puisque le thème de la première grande enquête menée par les chercheurs de l'Institut au début des années 1930 est justement la conscience politique des ouvriers et des employés.

Un second changement de perspective est notable dans les textes qui composent le recueil *Dämmerung* : **Horkheimer quitte les terrains classiques de l'économie politique pour orienter l'analyse marxiste vers celui des médiations idéologiques**, à proprement parler. Des *phénomènes particuliers* de la vie quotidienne sont extensivement commentés dans les « notes sur l'Allemagne » : impuissance sexuelle, usage du téléphone, théâtre révolutionnaire, absurdité du mariage, conversation légère, meurtres d'enfants, relations familiales... De même, Horkheimer aborde dès cette époque des questions que le marxisme n'intégrera pleinement que plusieurs décennies plus tard (lutte pour l'émancipation des femmes, contre l'exploitation impérialiste coloniale...). L'analyse de Horkheimer intègre également des concepts psychanalytiques, tels que le refoulement, le déni, la sublimation, pour tenter d'identifier les médiations psychologiques entre *infrastructure économique et superstructures*. On assiste ainsi aux balbutiements de ce va-et-vient dialectique entre *universel* et *particulier*, qui caractérisera plus tard les orientations théoriques d'Adorno (et que l'on retrouvera dans sa quintessence au travers des *Minima Moralia*). Dès cette période, on peut donc considérer que Horkheimer ouvre la voie à une critique idéologique du « quotidien », à même de débusquer les médiations idéologiques existant entre le Système capitaliste et l'expérience individuelle la plus « banale ».

A.2. Un objectif : définir la théorie critique.

Une seconde rupture intervenue à cette époque et mise en avant sans équivoque par Max Horkheimer concerne les **oppositions fondamentales entre le type de recherche mené à l'*I.F.S.* et les paradigmes dominants** dans le milieu scientifique environnant – et en ceci, sa position est parfaitement dans la continuité des positions initiales de l'Institut. Le texte « Théorie traditionnelle et théorie critique », bien que publié plus tardivement, illustre clairement cette distinction sur laquelle Max Horkheimer insiste, dès son discours inaugural de 1931. Relatant certaines facettes de la pratique scientifique en vigueur, l'extrait suivant de ce texte donne un aperçu des exigences épistémologiques sur lesquelles s'appuie l'approche critique, explicitant ainsi son opposition à la théorie « traditionnelle » :

« Le savant et la science sont intégrés à l'appareil social, les résultats positifs du travail scientifique sont un facteur d'autoconservation et de reproduction permanente de l'ordre établi (...). Dans la division du travail telle que l'organise la société, le savant a pour tâche d'intégrer les faits dans des ordonnances conceptuelles et de maintenir celles-ci dans un état tel que lui-même ainsi que tous

ceux qui sont appelés à s'en servir soient en mesure de dominer un secteur aussi vaste que possible de la réalité. »²⁴

Le philosophe de la connaissance s'attaque ici au voile idéologique qui, selon lui, caractérise la conception que la théorie « traditionnelle » se fait du travail scientifique ; « cette conception ne fait pas apparaître la fonction réelle de la science dans la vie des hommes, mais *seulement le sens qu'elle a dans la sphère isolée où elle est produite dans des conditions déterminées historiquement.* »²⁵ **Horkheimer dénonce tout particulièrement le fait que les sciences sociales se soient jusqu'alors calquées sur les sciences de la nature, en s'efforçant de tirer des lois générales d'une synthèse de données fragmentaires dépourvue d'une critique préalable des rapports sociaux dans lesquelles s'inscrivent les phénomènes observés (et dans lesquelles s'insèrent également les productions scientifiques elles-mêmes).** Selon Horkheimer, une telle *cécité* ne peut avoir pour conséquence que la « naturalisation » de la société observée, c'est-à-dire *l'approbation implicite d'un système économique à la fois socialement injuste, historiquement anachronique, et fondamentalement irrationnel.* Selon lui, « ce n'est pas dans les sciences de la nature, fondées sur la mathématique présentée comme Logos éternel, que l'homme peut apprendre à se connaître lui-même ; c'est dans une théorie critique de la société telle qu'elle est inspirée et dominée par le souci d'établir un ordre conforme à la raison. »²⁶ Horkheimer se distingue aussi des courants dominants des sciences sociales tels qu'ils se sont établis en ce début des années 1930. L'ambition empiriste qui caractérise, selon lui, les recherches de Tönnies, de Simmel ou de Durkheim, leur enthousiasme pour la statistique et les méthodes mathématiques, leur méfiance à l'égard des « principes généraux », apparaissent comme autant de symptômes de la position – illusoire – qu'ils occupent en tant que scientifiques face à la réalité sociale :

« De par sa nature propre l'attitude critique, dont les visées dépassent celles de la praxis sociale établie, n'est assurément pas plus proche de telles sciences sociales que des sciences de la nature. Ce qui l'oppose à la conception traditionnelle de la théorie, c'est bien moins la différence des objets que celle des sujets. Pour ceux qui adoptent cette attitude, les données de fait telles qu'elles résultent du travail accompli dans la société se situent beaucoup moins en dehors du champ de la réflexion que pour l'homme de science ou pour les représentants de n'importe quelle autre profession, qui pensent tous comme autant de savants en réduction. »²⁷

Cette remise en cause de la conception du « sujet scientifique » et du modèle traditionnel de rapport sujet / objet (tel qu'il est notamment formulé dans les sciences de la nature) constitue, comme on s'en apercevra dans le prochain chapitre, une étape cruciale pour le développement ultérieur de la pensée dialectique d'Adorno et de Horkheimer. On voit néanmoins dès cette période que l'attitude critique invite explicitement les scientifiques, dans leur ensemble, à

²⁴ HORKHEIMER, Max, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Paris : Gallimard, 1974, p 25.

²⁵ *Ibid.*, p 26

²⁶ *Ibid.*, pp 27-28.

suspendre leurs procédures routinières, à entreprendre une sorte de moratoire sur l'usage de ces concepts opératoires qui ont acquis une valeur quasi naturelle dans leurs travaux quotidiens, afin d'examiner clairement la position de chacun dans les rapports de production, c'est-à-dire eu égard à la totalité sociale dans laquelle les chercheurs s'inscrivent. Horkheimer va plus loin en affirmant même que l'attitude critique implique « une méfiance totale à l'égard des normes de conduite que la vie sociale, telle qu'elle est organisée, fournit à l'individu. »²⁸

Ce texte, qui pose en tant que rupture irrévocable l'opposition entre les paradigmes dominants de la science et la théorie critique peut être lu comme une seule et même longue tentative de définir les spécificités de cette nouvelle approche théorique. On peut cependant trouver une définition plus succincte de la théorie critique²⁹ dans les passages où Horkheimer considère explicitement la fonction de celle-ci par rapport au domaine proprement économique ainsi que dans une perspective globale, historique. Les trois extraits suivants en fournissent un aperçu cohérent.

« On pourrait résumer approximativement (les bases de la théorie critique) de la façon suivante : de par sa structure fondamentale, l'économie marchande qui s'est développée au cours de l'histoire et sur laquelle repose le monde moderne implique les contradictions internes et externes de notre époque, et ne cesse de les faire évoluer vers des formes toujours plus aiguës ; après une période ascendante qui a favorisé le développement des facultés humaines, l'émancipation de l'individu, l'immense extension de l'empire exercé par l'humanité sur la nature, elle a fini par devenir un frein qui s'oppose à la poursuite de l'évolution, et pousse à présent l'humanité vers une nouvelle barbarie.³⁰

(...)

En construisant un modèle de l'histoire qui en interprète le cours comme le produit nécessaire d'un mécanisme économique, on y inclut naturellement l'opposition suscitée par le cours de l'histoire lui-même contre l'ordre qu'il a établi, ainsi que l'idée d'autodétermination du genre humain, l'idée d'un état social dans lequel les actes des hommes résultent de leurs propres décisions et non plus d'un enchaînement mécanique. Le jugement porté sur la nécessité inhérente au cours de l'histoire tel qu'il s'est déroulé jusqu'ici implique la lutte pour faire que cette nécessité cesse d'être aveugle et prenne un sens.³¹

(...)

²⁷ *Ibid.*, p 40.

²⁸ *Ibid.*, p 38.

²⁹ Comme le souligne Christian Bouchindomme dans son article « Pourquoi lire l'«Ecole de Francfort» aujourd'hui ? » de la revue *Quaderni* (n°49), ce terme est lui-même problématique. Bien que Horkheimer, Adorno et Marcuse l'aient chacun employé, « la notion n'a jamais connu de définition systématique et doctrinale » (p 74.). Pour Christian Bouchindomme la définition de Horkheimer « dépasse le cadre historiquement situé de la philosophie de Marx pour tendre à une réflexion nuancée sur le statut des sciences sociales en général, où celles-ci doivent renoncer aux contenus positifs abstraits pour être en permanence au service d'une philosophie sociale critique, gage d'un travail d'émancipation permanent et infini de la société sur elle-même, gage d'autoréflexion d'une société en constante émancipation par la préservation et, si possible, l'accroissement de l'autonomie des individus qui la composent, rien n'étant jamais définitivement acquis. » (p 75.)

³⁰ *Ibid.*, p 61.

³¹ *Ibid.*, p 64.

« La philosophie vraie ne consiste plus aujourd'hui à quitter le terrain des analyses économiques et sociales concrètes pour faire retour au domaine des catégories abstraites de tout contexte et vidées de tout contenu, mais au contraire à empêcher que les concepts économiques ne se diluent en un ensemble de détails lui-même vidé de tout contenu et abstrait de tout contexte, mais propre à masquer la réalité dans n'importe quel contexte donné. La théorie critique ne s'est jamais transformée en une science économique spécialisée de type traditionnel. La dépendance du politique par rapport à l'économique était son objet d'étude, et non pas son programme. »³²

On s'aperçoit au travers de la lecture de ces trois passages comment **la théorie critique est intimement liée à la praxis révolutionnaire** – *transposant* en quelque sorte la lutte dans le champ académique. Dans un contexte économique et politique nouveau, caractérisé par une radicalisation mondiale des luttes de classe (et notamment par la montée du mouvement national-socialiste en Allemagne), les théoriciens de l'« Ecole de Francfort » s'inscrivent donc néanmoins dans la tradition intellectuelle marxiste, qui lie étroitement praxis et théorie. Ce troisième extrait fournit par ailleurs un aperçu intéressant de l'attitude qu'adopte la théorie critique face à la question de la spécialisation scientifique dans la « théorie traditionnelle ». **Horkheimer critique en effet de manière très sévère ce mouvement de fragmentation disciplinaire** qui, selon lui, a pour fonction idéologique de masquer le manque d'une théorie globale pertinente qui la sous-tend. De plus, le phénomène de la spécialisation académique participe clairement de nouvelles formes de division du travail, soumises à la raison instrumentale et requises par le secteur économique dans sa recherche de profits – comme l'illustreront plus clairement les analyses à venir de Theodor Adorno. Par opposition, la théorie critique apparaît comme étant à même de « refaire » la jonction entre métaphysique et réalité empirique. Sans se couper des racines fondamentales de la philosophie, cette théorie permet de rassembler autant « spécialistes » des différents domaines pour effectuer le travail de jonction ; dès sa nomination à la tête de l'I.F.S., Max Horkheimer associe donc l'exigence de l'interdisciplinarité aux recherches menées sous l'égide de la théorie critique.

Le programme de recherche engagé au sein de l'Institut à partir de 1930, autour de la question de **la conscience politique des ouvriers et des employés allemands**, constitue une **première application empirique** de ce manifeste dans le domaine des sciences sociales. Dans le but d'approfondir les observations relatées dans l'ouvrage *Dämmerung* et citées plus haut, Horkheimer réunit une équipe de jeunes chercheurs éclectiques, sous la direction d'Erich Fromm, pour entreprendre une étude de grande échelle, faisant un usage novateur des méthodes expérimentales initiées par la sociologie nord-américaine. Parallèlement, en ayant recours aux concepts fondamentaux de la psychanalyse, aussi bien dans l'élaboration que lors de l'interprétation des enquêtes empiriques, Fromm apporta une innovation supplémentaire à cette première expérience « approfondie » du travail de terrain sociologique. Dans un climat politique

³² *Ibid.*, p 88. Cet extrait est issu de l'*appendice* à l'article initial, les deux étant réunis dans l'ouvrage en

infesté par les succès électoraux grandissants des divers mouvements d'extrême droite et le schisme persistant entre communistes et sociaux-démocrates, **les conclusions du programme de recherche furent alarmantes**. Comme le rappelle Stefan Müller-Doohm, ces analyses mirent en lumière « l'autoritarisme latent des ouvriers et employés »³³ en démontrant que « les sympathisants des partis de gauche de la République de Weimar avaient des réactions tout aussi portées vers l'autorité que les représentants de la bourgeoisie ou les sympathisants nazis »³⁴. Face à ces « relations » désastreuses – qui auguraient clairement du peu de résistance qu'allait rencontrer trois ans plus tard la prise de pouvoir des nazis – les membres de l'Institut prirent même le parti de ne pas publier les conclusions de la recherche dans leur revue, le *Zeitschrift für Sozialforschung*. Dans une situation historique aussi critique que celle que connaissait alors l'Allemagne, les risques liés à la diffusion d'un tel aveu d'impuissance leur imposèrent donc un exercice d'autocensure funeste. La rupture avec le marxisme « classique » était alors patente, dans la mesure où les chercheurs de l'I.F.S. établissaient « scientifiquement » que le prolétariat allemand n'était absolument plus en mesure de remplir sa « mission historique ».

En 1933, au moment où les membres de l'I.F.S. sont un à un répudiés de leurs fonctions académiques et contraints de quitter l'Allemagne nationale-socialiste – sous peine d'être arrêtés, emprisonnés, voire directement internés en camp de concentration³⁵ – Max Horkheimer, Friedrich Pollock, Leo Löwenthal, Herbert Marcuse et Erich Fromm constituent le noyau dur de l'Institut. Une seconde strate de correspondants moins réguliers, notamment composée de Walter Benjamin et de Theodor Adorno, apparaît alors. Comme nous allons maintenant le voir, c'est paradoxalement dans l'exil que l'« Ecole de Francfort » connaîtra un premier véritable essor.

langue française de 1974.

³³ MULLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p 173.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ L'ouverture du camp de Dachau – précédée d'une conférence de presse en bonne et due forme de Heinrich Himmler – intervint le 22 mars 1933. Dans son ouvrage *Hitler : hubris*, l'historien Ian Kershaw rappelle qu'en mai 1933, plus de vingt mille intellectuels et militants de gauche avaient déjà été arrêtés et emprisonnés par les autorités allemandes.

B. L'essor de la théorie critique : parcours individuels et concepts communs.

B.1. L'électron libre de la théorie critique.

Walter Benjamin est sans doute l'un des philosophes que l'on identifie aujourd'hui le plus fréquemment à l'« Ecole de Francfort ». Bien que sa contribution à la théorie critique soit absolument indéniable, il est important de préciser que **Benjamin – autant de par son œuvre éclectique et originale que par son « statut » et ses conditions matérielles – était avant tout un chercheur indépendant**, orbitant assez librement autour de l'I.F.S. avec lequel il a surtout collaboré par le biais de publications plus ou moins fréquentes dans le *Zeitschrift für Sozialforschung*. La « carrière » de Walter Benjamin a débuté dans la première moitié des années 1920, avec un ensemble de travaux de critique littéraire (au sens usuel) portant sur le classicisme et le romantisme allemands, à partir desquels il constitua une thèse de doctorat jugée irrecevable par plusieurs universités allemandes, et qui trouvèrent une place au sein de son œuvre *l'Origine du drame baroque allemand*. Entre le milieu des années 1920 et la prise du pouvoir par les nazis, les pérégrinations de Walter Benjamin le conduisent d'Allemagne en Italie, puis à Moscou en 1926-27, où il séjourne en compagnie de l'intellectuelle russe Asja Lacis, qui a vraisemblablement tenté de « convertir » Benjamin au culte naissant de l'expérience soviétique. Durant cette période, il noua également des relations très proches avec le dramaturge marxiste Bertolt Brecht, à qui il consacra plusieurs essais. Début 1933, pleinement conscient du danger de mort dans lequel il se trouvait³⁶, Walter Benjamin choisit de s'exiler à Paris. C'est là qu'il rédigea certains de ses travaux les plus connus, dont *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, les dix-huit thèses *sur le concept d'histoire* ou encore les esquisses du « livre des passages », ce *Passagenwerk* qui aurait pu devenir, selon de nombreux chercheurs contemporains, l'un des chefs d'œuvres philosophiques du XX^{ème} siècle³⁷. En 1939, comme tous les ressortissants allemands présents sur le territoire français, Benjamin fut interné dans un camp au sud de la France, puis libéré au bout de quelques mois grâce à la pression d'amis français sur les autorités. Cet emprisonnement paraît d'autant plus absurde que Benjamin avait été, depuis peu, répudié de sa nationalité allemande par le régime nazi et classé « apatride » comme tant d'autres européens d'origine juive. Suite à la défaite alliée du printemps 1940, Benjamin tenta de quitter la France, avec l'aide de Max Horkheimer, qui lui fournit notamment les documents nécessaires pour obtenir un visa américain, mais comme on le sait, le passage en Espagne lui fut refusé par les autorités franquistes et il se

³⁶ Dans les jours suivant son départ l'ensemble des biens de Walter Benjamin fut saisi par les autorités du Reich. Le frère cadet de Benjamin, ayant choisi de demeurer en Allemagne pour lutter contre le régime nazi, fut exécuté à Buchenwald.

³⁷ Les nombreux fragments existants de ce travail ont été publiés en français sous le titre *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*, Paris : Les éd. du Cerf, 1986, 974 p.

donna la mort en septembre de la même année, dans une chambre d'hôtel de la petite ville frontalière de Port-Bou.

L'œuvre de Walter Benjamin a souvent été considérée comme une tentative de conjuguer le matérialisme historique avec une certaine pensée mystique – voire messianique, d'autant plus que le philosophe noua une relation très étroite avec le théologien Gerhard Scholem, reconnu pour sa monumentale réactualisation de la kabbale juive. Le philosophe américain Frederic Jameson conteste l'intérêt de cette approche « séparatrice » de l'œuvre de Benjamin, même si l'on trouve, selon lui, des perspectives fondamentalement plus « idéalistes » dans *l'Origine du drame baroque allemand* que dans les textes du *Passagenwerk*. Dans ce dernier travail inachevé, le philosophe part notamment de l'œuvre poétique de Charles Baudelaire pour constituer **une généalogie de la culture bourgeoise** ; il illustre comment la société bourgeoise s'était déjà « réalisée » dans le Paris du Second Empire, en matérialisant alors les négations de toutes les valeurs portées par la révolution de 1789. Comme le souligne l'historien littéraire allemand Hans Mayer, « Baudelaire illustre le changement des Lumières en leur contraire, et ces Anti-Lumières, il les dénonce en même temps qu'il les met en pratique. »³⁸

Parallèlement, pour montrer la réduction du « progrès » à la seule productivité économique, Benjamin choisit le personnage antithétique du flâneur « qui se perd dans les passages parisiens débouchant sur les grands boulevards du baron Haussmann, percés sur l'ordre de Napoléon III pour rendre plus difficile la construction de barricades »³⁹ Enfin, se référant au domaine de la peinture, Benjamin met en lumière la *occadence* de la modernité que trahit l'idée d'un art « pur », dégagé de ses fonctions sociales⁴⁰. Ceci vient compléter l'illustration – éloquente dans le contexte de la fin des années 1930 – d'une culture bourgeoise désormais aux antipodes de la Raison et du Progrès (accueillant à bras ouverts le fascisme et assise sur un capitalisme plus véhément que jamais). La reproductibilité de l'œuvre d'art sonne enfin le glas de la modernité : **pour Walter Benjamin, on se trouve donc à un tournant crucial de l' « histoire de la culture », où l'espoir reste néanmoins permise.**

Dans son ouvrage *Late marxism*, Jameson affirme que pour Benjamin, la culture⁴¹ s'apparente à « un espace de protection et d'adaptation » dans lequel les manifestations *infrastructurelles* du système économique peuvent aller jusqu'à être « transfigurées de manière utopique ou anticipatoire »⁴². Ainsi, **cette conception de la culture** admet que celle-ci puisse être

³⁸ MAYER, Hans, *Walter Benjamin, réflexions sur un contemporain*, Paris : Gallimard, 1995, pp60-61.

³⁹ *Ibid.*, p61.

⁴⁰ Il prend notamment l'exemple de Edouard Manet, ou par ailleurs, dans le domaine poétique, l'œuvre de Stéphane Mallarmé.

⁴¹ Selon Frederic Jameson, à la différence d'Adorno, dont l'analyse (de l'industrie culturelle) est à concevoir éminemment plus en termes de critique « sociale », Benjamin présente une véritable théorie de la culture, analogue à celle qu'a développé par la suite le sociologue britannique Raymond Williams. Ce dernier définit la culture comme le concept qui « regroupe les pratiques et les institutions de sens et de valeur dans une société, pratiques et institutions que l'on retrouve sous la forme spécialisée de la religion, l'apprentissage, l'éducation, les arts » (« Developments in the sociology of culture », in *Sociology*, vol 10, n°3, 1976, p497.).

⁴² JAMESON, Frederic, *Late Marxism*, Londres : Verso, 1990, p107

un terrain fertile pour la fausse conscience, mais souligne par ailleurs qu'elle contient simultanément l'urgence d'atteindre « une liberté au-delà de la simple nécessité. »⁴³ On touche ici à l'un des principaux points qui distinguent les thèses de Benjamin de ses co-auteurs de l'« Ecole de Francfort » ; dans son fameux texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, rédigé entre 1935 et 1939, Benjamin fait par exemple preuve d'un optimisme indéniable vis-à-vis du potentiel révolutionnaire du cinéma, comme l'illustre l'extrait suivant de cet essai :

« Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles. Et comme, au demeurant, l'individu est tenté de se dérober à ces tâches, l'art s'attaquera à celles qui sont les plus difficiles et les plus importantes toutes les fois qu'il pourra mobiliser les masses. C'est ce qu'il fait aujourd'hui au cinéma. La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même de profondes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice. »⁴⁴

Comme le rappelle Rolf Wiggershaus, Walter Benjamin demeurait néanmoins lucide quant aux obstacles que rencontrerait inévitablement une telle « culture » et notamment vis-à-vis de la réponse qu'apportait déjà le capitalisme sous les traits de *l'esthétisation de la vie politique*. Conscient de ce phénomène, qu'il voyait se manifester de façon si brutale en Allemagne (mais qu'il assimila moins nettement à cette « industrie culturelle » qu'Adorno et Horkheimer allaient analyser une dizaine d'années plus tard), « sa conception du cœur de cette époque était la suivante : ou bien la technique devenait dans les mains des masses l'organe sensé d'une expérience cosmique enivrante – ou bien on allait vers des catastrophes pires que la première guerre mondiale. (...) Ou bien elle pouvait être mise au service de la liquidation des puissances magiques, ou bien il n'y avait pas moyen de s'affranchir de ces puissances. »⁴⁵

Ce constat d'une opposition tranchée entre **deux alternatives – la catastrophe ou la rédemption** – se retrouve fortement dans le dernier écrit que compléta Walter Benjamin, à Paris, après avoir été relâché par les autorités françaises et peu avant qu'il ne prit la fuite pour Marseille, puis la frontière espagnole. Les **dix-huit thèses *Sur le concept d'histoire*** constituent en effet l'un des textes où la jonction entre théologie et matérialisme historique paraît la plus clairement envisageable (voire, la plus finement réalisée). On sent dans ce dernier écrit, à la fois précis, concis et profondément didactique, la volonté de l'auteur de nous emmener avec lui dans l'exploration de la dynamique de cette jonction. Dans ce passage de la thèse II, on s'aperçoit comment la pensée de Benjamin opère ce placement du messianisme « au service » de « la marionnette appelée "matérialisme historique" »⁴⁶ :

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, pp312-313.

⁴⁵ WIGGERSHAUS, Rolf., *op. cit.*, p191.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter, *op.cit.*, p427-428. Ici, le terme de « marionnette » fait référence à une anecdote relatée dans la thèse I et n'a pas la valeur péjorative qu'on pourrait a priori lui prêter.

« Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes ? Les femmes que nous courtisons n'ont-elles pas des sœurs qu'elles n'ont plus connues ? S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. A nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser. L'historien matérialiste en a conscience. »⁴⁷

Parallèlement, comme l'ont semble-t-il perçu Adorno et Horkheimer, en publiant *Sur le concept d'histoire* aux Etats-Unis dès 1942, ce travail constitue en quelque sorte le **testament philosophique de Walter Benjamin**. Dans les thèses X à XIII, le philosophe évoque explicitement l'« actualité » politique de l'époque, en fustigeant notamment le rôle néfaste joué par les sociaux-démocrates dans la démobilisation du prolétariat face au nazisme et la conception erronée de l'histoire mise en avant par des penseurs sociaux-démocrates comme Josef Dietzgen. Cette accusation est cependant l'opportunité pour Benjamin de revenir sur le concept du « progrès » que les tenants d'un marxisme « vulgaire » ont cru percevoir à l'œuvre dans le simple développement des forces productives, de la technique. Selon Benjamin, à cette conception d'un progrès linéaire, constant, correspond une histoire « homogène et vide »⁴⁸, alors que le matérialisme historique « reste maître de ses forces : assez viril pour faire éclater le continuum de l'histoire »⁴⁹, en reconnaissant « le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat *pour le passé* opprimé. »⁵⁰ La thèse XII éclaire mieux la conception matérialiste historique qu'avance Walter Benjamin, en montrant comment une conception erronée du progrès nous rend aveugles à ces « blocages messianiques » :

« Le sujet de la connaissance historique est la classe combattante, la classe opprimée elle-même. Elle apparaît chez Marx comme la dernière classe vengeresse qui, au nom de générations de vaincus, mène à son terme l'œuvre de libération. Cette conscience, qui se ralluma brièvement dans le spartakisme, fut toujours scandaleuse aux yeux de la social-démocratie. (...) Elle se complut à attribuer à la classe ouvrière le rôle de rédemptrice des générations *futures*. Ce faisant elle énerma ses meilleures forces. A cette école, la classe ouvrière désapprit tout ensemble la haine et l'esprit de sacrifice. Car l'une et l'autre se nourrissent de l'image des ancêtres asservis, non de l'idéal d'une descendance affranchie. »⁵¹

Cette conception erronée du progrès, c'est évidemment celle partagée par la bourgeoisie victorieuse de 1789, que critiquait Benjamin dans les travaux du *Passagenwerk*. Dans la thèse IX, le « progrès » est symbolisé par une tempête toujours plus violente provenant du paradis et

⁴⁷ *Ibid.*, p428-429.

⁴⁸ *Ibid.*, p439.

⁴⁹ *Ibid.*, p441.

⁵⁰ *Ibid.* C'est moi qui souligne en italique.

soulevant, devant l' « ange de l'Histoire », un amoncellement de « ruines (qui) s'élève jusqu'au ciel »⁵². Il sera très intéressant de garder cette thèse à l'esprit lorsque nous aborderons, dans le chapitre suivant, la question de la *dialectique de la raison*. Face à cette conception jugée illusoire et pernicieuse, Benjamin propose le **matérialisme historique comme une forme de praxis révolutionnaire** qui permettrait d'effectuer – tout au moins, conceptuellement – cet « arrêt et blocage du temps » que nécessite l'écriture de l'histoire dans le présent.⁵³ Pour ce faire, Benjamin propose, dans la thèse XVII, que l'historien dépeigne « l'expérience unique de la rencontre avec (le) passé. »⁵⁴, une rencontre constructive qui se fait entre la pensée et la configuration précise de l'époque⁵⁵ – et qui permet de figer et d'isoler cette configuration pour en extraire le matériel « utile » à la transformation révolutionnaire présente :

« Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade. L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. Il saisit cette chance pour arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire ; il arrache de même à une époque telle vie particulière, à l'œuvre d'une vie tel ouvrage particulier. Il réussit ainsi à recueillir et à conserver *dans* l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, *dans* l'œuvre d'une vie, l'époque et *dans* l'époque le cours entier de l'histoire. Le fruit nourricier de la connaissance historique contient *en son cœur* le temps comme sa semence précieuse, mais une semence indiscernable au goût. »⁵⁶

Si l'on suit les propositions de Walter Benjamin, sa **variante particulière de la théorie critique serait donc à même de fournir les outils nécessaires à la « cueillette » de cette semence précieuse qui rendrait opérationnelle la connaissance historique...** A défaut de pouvoir illustrer ici une mise en pratique intégrale de cette approche, il semble important de souligner la cohérence globale de ce dernier texte de Benjamin et, par extension, le défi extrêmement motivant que représente *Sur le concept de l'histoire* pour un esprit souhaitant s'initier aux innovations théoriques de l'« Ecole de Francfort ». Il est d'ailleurs important de comprendre comment ce travail, envisagé comme une *clôture* de l'œuvre de Walter Benjamin, s'insère dans le « reste » de la théorie critique ; j'aurai l'occasion d'évoquer cette question en résumant un peu plus loin ces concepts communs qui unissent les différents auteurs de l'*I.F.S.*

Pour l'heure il me paraît néanmoins crucial de souligner le rôle qu'a joué Walter Benjamin dans l'éclosion de la pensée critique de Theodor Adorno. Comme le résume un peu schématiquement Hans Mayer, « la méthode de travail de Benjamin (...) consistait à partir de ce

⁵¹ *Ibid.*, p438.

⁵² *Ibid.*, p434.

⁵³ *Ibid.*, p441.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Benjamin utilise ici le terme de « constellation ».

⁵⁶ *Ibid.*, pp441-442.

qui semble anecdotique pour découvrir l'importance d'une évolution »⁵⁷ Vis-à-vis de cette ambition d'extraire d'une œuvre particulière des éléments de l'essence même de la connaissance historique, Stefan Müller-Doohm déclare qu'il s'agit là de « motifs de pensée auxquels Adorno adhère sans réserve. »⁵⁸ C'est en effet une démarche analogue qui caractérisera fondamentalement les travaux sociologiques et philosophiques ultérieurs d'Adorno, si bien qu'il est commun d'évoquer l'influence de Benjamin sur l'œuvre de Theodor Adorno. A ce sujet, l'analyse de Frederic Jameson est éclairante, une fois de plus : selon lui, si « influence » il y a eu, ce concept « décrirait alors les voies par lesquelles la figure pédagogique, à travers sa propre praxis, montre au disciple ce que l'on peut penser d'autre et jusqu'où l'on peut aller avec les pensées que l'on a déjà. »⁵⁹

B.2. Theodor Adorno : musicologue, philosophe et sociologue.

Né à Francfort en 1903, Theodor Wiesengrund Adorno⁶⁰ fut initié à la musique dès son plus jeune âge. Avant son mariage à un négociant aisé d'origine juive, sa mère avait en effet été une cantatrice reconnue, tandis que sa tante, qui habitait avec les Wiesengrund, était une pianiste accomplie. Dès l'âge de quatre ans, Adorno commença donc l'apprentissage de cet instrument. Parallèlement, il reçut de son milieu familial de solides bases en littérature et en philosophie et s'engagea dans cette voie au cours de ses études secondaires. Au début des années 1920 il soutint une thèse sur la phénoménologie de Husserl, avant de quitter Francfort pour Vienne, après sa rencontre, en 1924 avec le compositeur Alban Berg. A partir de l'année suivante, Adorno suivit les cours de composition de Berg, ainsi qu'une formation à la technique du piano dispensée par Eduard Steuermann. Tout comme Anton von Webern, un autre membre influent de ce qu'on appelait alors « le cercle de Vienne », Alban Berg avait été formé par le compositeur Arnold Schönberg, fondateur de la « musique dodécaphonique »⁶¹ Adorno se fonda assez facilement dans cette atmosphère avant-gardiste et composa lui-même de façon régulière durant son *intermezzo* viennois, tout en collaborant régulièrement à la revue de la « musique nouvelle » *Anbruch*, dont il fut brièvement l'éditeur, en 1928. Cette même année, néanmoins, il rentra à Francfort, où l'attendait notamment Max Horkheimer, qu'il avait connu lors de ses études de

⁵⁷ MAYER, Hans, *op. cit.*, p63.

⁵⁸ MULLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p285.

⁵⁹ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p52.

⁶⁰ Wiesengrund était le nom du père de Theodor Adorno, Oscar, mais à partir des années 1930, ce dernier choisit de signer ses écrits sous le nom de « Theodor W. Adorno ». La signification italienne de ce terme, « orné », n'était évidemment pas sans lien avec ce choix, qui renvoie aux considérations esthétiques que le jeune philosophe avait déjà commencé à développer.

⁶¹ Schönberg avait remis en cause, dès le début du XX^{ème} siècle, la possibilité de créer de nouvelles œuvres originales en continuant d'utiliser la technique tonale. Pour Schönberg, tout avait déjà été dit avec ces gammes dites classiques, dans lesquelles les notes toniques reviennent en fin de mélodie pour conclure le discours de la phrase musicale. La musique « dodécaphonique », dont il est l'initiateur, se distingue par l'absence de notes toniques : le morceau est alors constitué de l'exploitation de un ou plusieurs sujets appelés « séries dodécaphoniques ». Ces séries, qui comportent obligatoirement les douze demi-tons de la gamme, une seule fois chacun, sont tout d'abord exposées avant d'être jouées en mouvement inverse (de la fin au début) ou en renversant le sens de chaque intervalle entre différentes notes

philosophie. Avec le soutien de Paul Tillich, qui avait remplacé Hans Cornelius à la chaire de philosophie, Adorno obtint son habilitation en 1931 et commença dès lors à enseigner à l'université de Francfort, notamment en collaboration avec l'I.F.S.⁶² On s'aperçoit donc qu'**Adorno a bénéficié d'une double formation, à la fois musicale et philosophique**, qui allait avoir des répercussions importantes sur le parcours ultérieur du chercheur, tant dans ces deux domaines que dans ceux de l'esthétique et de la sociologie.

Les travaux de Theodor Adorno s'inscrivent pleinement dans la théorie critique telle que Horkheimer a tenté de la définir, c'est-à-dire au sein d'une observation critique intégrale de la société capitaliste, dans une période de transformation radicale. Adorno a en effet conscience d'être né dans une autre phase du capitalisme et de mener des recherches dans le cadre d'une régression sociale monumentale et sans précédent, qui contredit concrètement les analyses marxistes classiques, tout en annihilant symboliquement les ambitions de l'*Aufklärung* bourgeois, de ces *Lumières* qui posaient les concepts de la Raison et du Sujet réflexif comme garants d'un progrès historique continu.

La première contribution de Theodor Adorno au *Zeitschrift für Sozialforschung*, datée de 1932, témoigne déjà de cette **approche pluridisciplinaire**. Dans « À propos de la situation sociale de la musique » Adorno s'appuie sur ses compétences musicologiques afin de proposer **de nouvelles pistes de recherche pour une sociologie critique de la musique**. Ce faisant, il pose en quelque sorte le programme de ce qui constituera un pan entier de son œuvre (et en même temps un secteur non négligeable du champ de recherches que l'on associe aujourd'hui à l'« Ecole de Francfort »). Comme l'explique Stefan Müller-Doohm, dans ce texte Adorno souligne d'emblée la nécessité de prendre en compte les conditions sociales qui déterminent, à une époque donnée, la production, l'émission et la réception des œuvres musicales. L'innovation de cette approche, pour la connaissance sociologique, réside avant tout dans le fait qu'elle se refuse à considérer l'objet musical comme étant un élément autonome, isolé du contexte socio-historique dans lequel il apparaît effectivement. Le matérialisme historique d'Adorno se lit clairement dans ce premier article lié aux travaux de l'Institut : Adorno décrit en effet les changements structurels de la musique dans le passage d'une pratique musicale précapitaliste (où il existait, dans le concert, des formes d'interaction spontanées entre la composition et l'audition de l'œuvre) à la « production capitaliste qui s'est imposée en musique et qui est caractérisée par la fixation de la composition dans un texte, de sorte que le virtuose (...) n'a plus la liberté d'interprétation dont il jouissait dans une société d'individus autonomes. »⁶³ Cette disparition de formes d'expression subjectives en musique, que diagnostique Adorno, s'insère ainsi dans **un mouvement général d'affaiblissement et d'élimination du sujet autonome et réflexif, sous le poids de la rationalisation économique capitaliste**. Contraint à occuper un rôle clairement délimité dans les rapports de production, la « marge de manœuvre » de l'individu se réduit simultanément dans le

⁶² Adorno n'est cependant devenu membre à part entière de l'Institut qu'en 1938.

⁶³ MULLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p152.

domaine musical. C'est chez Wagner qu'Adorno perçoit la conclusion la plus achevée de ce processus (et une première forme embryonnaire de l'industrie culturelle), tant ce compositeur attache d'importance aux *effets*, aux « détails techniques », qui abondent dans l'orchestration, la composition et la mise en scène de ses œuvres et dont la fonction, selon Adorno, est de déterminer pleinement le mode de réception de celles-ci. Dans son article « Fragments sur Wagner », de 1939, Adorno va bien **au-delà d'une simple critique des attitudes sociales et politiques du compositeur** pour montrer une fois de plus la manière dont **l'œuvre s'insère dans l'évolution historique propre à son époque**, en illustrant comment les opéras du maître de Bayreuth constituent en soi de nouvelles formes idéologiques, masquant et transfigurant les contradictions sociales, par le biais d'un spectacle quasi hypnotique dans lequel le spectateur est véritablement *pris*. Face à cette harmonie mensongère (qu'Adorno retrouvera dans les produits culturels qu'il analyse à partir de la fin des années 1930), seule la dissonance de la « musique nouvelle », l'insupportable cacophonie des compositions dodécaphoniques (qui ne tentent pas de cacher la violence des contradictions sociales) paraît encore proposer une quelconque authenticité, comme l'avance cet extrait de l'essai *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute* :

« Là où il a besoin de l'apparence, le plaisir est illusion d'après les critères de l'esthétique : il frustrer le jouisseur auquel il ne fait qu'apparaître. C'est uniquement là où l'apparence fait défaut que l'on continue de croire en sa possibilité. »⁶⁴

Si la musique atonale peut *a priori* apparaître comme un ultime retranchement de la culture, le constat d'Adorno ne laisse pourtant guère supposer qu'il y place un espoir particulier. Pour le philosophe, si les deux principales formes de musique occidentale qu'il perçoit ne sont pas liées de façon complémentaire, elles sont néanmoins unies en ceci qu'elles participent toutes deux d'un **processus de liquidation de l'individu**. Alors que les produits de la l'industrie culturelle (œuvres de la musique bourgeoise « élitiste » y comprises) sont incapables « de remporter un succès au sens où on l'entendait autrefois mais seulement de suivre le standard (...) son exigence de dépouillement réduit à néant les chances de la production sérieuse. »⁶⁵ Face aux oppositions habituelles entre « haute culture » et « culture populaire », Adorno conclut, dès 1938, à une fusion funeste de l'ensemble du champ musical : « Entre l'incompréhension et l'inéluctable, il n'y a pas de troisième voie : la situation s'est polarisée autour de deux extrêmes qui de fait se touchent. »⁶⁶ Dans *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, Adorno illustre de nouveau comment des questions musicologiques, concernant le contenu formel des œuvres, ne peuvent être pleinement appréhendées sans qu'elles soient mises en relation avec une analyse sociale

⁶⁴ ADORNO, Theodor, *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, Paris : Allia, 2001, pp17-18.

⁶⁵ *Ibid.*, p21.

⁶⁶ *Ibid.* Comme je tenterai de le démontrer par la suite, cette proposition cruciale doit absolument être prise en compte si l'on souhaite honnêtement débattre de l'approche critique d'Adorno

plus globale. Pour Adorno, dans les phases précapitalistes, il existait des différences fondamentales entre la logique de l'œuvre d'art et la logique du système social. Dans son inéluctable progression vers l'industrie culturelle, le capitalisme abolit cette distinction, par le biais du développement de la standardisation et de la production en série. Dans les œuvres de la « grande musique » – *La flûte enchantée* de Mozart sert ici d'exemple – la séduction et le charme apparaissent sporadiquement et afin de s'émanciper de la loi formelle et remettre ainsi en cause l'aliénation chosale. Ceci avait pour effet de transformer ces œuvres dans leur globalité (du fait de l'unité synthétique de telles œuvres). Aujourd'hui, selon Adorno, ces « traditionnels ferments antimythologiques de la musique »⁶⁷ se sont alliés à l'aliénation : la joie, le charme deviennent des prétextes et le moyen d'empêcher l'auditeur de penser le tout, facteurs de consommation docile. Les moments partiels ne servent plus à une critique du tout ; ils suspendent justement celle-ci. Ainsi, le charme ne survit plus que dans cette « musique nouvelle » qui refuse l'harmonie, et où la dissonance indique qu'elle a, autrefois, effectivement existé. Dans la musique légère proposée par l'industrie culturelle, le charme n'est plus qu'au service du « succès », c'est-à-dire, en dernière analyse, de l'efficacité économique. C'est ce qui fait dire à Adorno que « la nouvelle phase de la conscience musicale des masses est définie par l'hostilité au plaisir dans le plaisir. »⁶⁸ Mais pour mieux comprendre la portée d'une telle remarque, il paraît nécessaire de rappeler l'une des bases de l'approche critique d'Adorno, que résume Stefan Müller-Doohm dans le passage suivant :

« Dans son analyse globale de la dimension sociale de la musique contemporaine, Adorno part d'une prémisse qui le guide : c'est que toute musique, dans la société capitaliste actuelle, porte les stigmates de l'aliénation et fonctionne comme une marchandise, contrainte de réaliser sur le marché sa valeur d'échange. »⁶⁹

Cette « prémisse » de l'analyse d'Adorno gagnera nettement en clarté pour le lecteur une fois qu'elle aura été mise en relation avec l'ensemble des bases philosophiques de la théorie critique dans le prochain chapitre mais, pour donner un aperçu du cheminement intellectuel d'Adorno, il est d'ores et déjà utile de préciser qu'à l'époque de la rédaction de ses essais *Sur la musique populaire* et *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, Adorno avait – comme les autres membres de l'« Ecole de Francfort » – dû quitter l'Allemagne et s'était exilé tout d'abord au Royaume-Uni puis, à partir de 1938, en Amérique du Nord. Une fois arrivé à New York, comme en attestent de nombreux textes des *Minima Moralia*, son approche critique de la musique, en tant que phénomène portant intimement des stigmates des contradictions sociales globales, fut en quelque sorte redoublée par les observations qu'il pouvait alors faire sur le terrain de l'industrie culturelle. Il ne fait aucun doute que l'Amérique de la fin des années 1930 offrait un espace empirique de choix à ce chercheur qui avait déjà entrepris une « préparation » théorique soutenue dans le domaine de la critique idéologique du quotidien afférant spécifiquement à la

⁶⁷ *Ibid.*, p14.

⁶⁸ *Ibid.*, p18.

⁶⁹ MULLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p152

musique. Comme son titre l'indique *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute* propose une analyse caractéristique de l'approche critique telle que Max Horkheimer la définissait dans son discours inaugural de 1931, notamment dans **l'association inhabituelle que l'auteur suggère de catégories marxistes** (fétichisation, valeur d'usage, valeur d'échange...) **et de concepts psychanalytiques** (régression, refoulement, mécanismes névrotiques...). Pour la théorie critique, comme on pourra s'en apercevoir plus clairement dans la suite de cette présentation, la notion de valeur d'échange tient une place particulièrement importante dans l'analyse de la société, puisque c'est notamment par le biais du principe d'échange que s'effectuerait l'une des médiations fondamentales entre la totalité sociale et l'individu. C'est dans cette optique qu'Adorno aborde la question du « succès » des produits de l'industrie culturelle dans l'extrait suivant, en avançant l'hypothèse que ce succès n'est autre que le « reflet de ce que l'on paie sur le marché pour le produit » :

« Le consommateur adore véritablement l'argent qu'il a dépensé en échange d'un billet pour Toscanini. Il a lui-même "fait" le succès qu'il réifie et qu'il accepte comme un critère objectif sans pourtant se reconnaître en lui. »⁷⁰

Ainsi, le processus de fétichisation qui lie le consommateur au produit culturel s'apparente à une occultation, derrière la valeur d'échange, du rapport social des producteurs au travail global, une vénération de ce qui se serait fait soi-même, hors des rapports de production. Parallèlement, le pouvoir de la valeur d'échange serait accru par le fait que les marchandises culturelles se présentent comme étant étrangères aux contraintes de l'échange, comme relevant d'un domaine qui n'aurait qu'un rapport indirect avec les marchandises. En dernière analyse, cette forme de fétichisation reposerait sur le fait que **la valeur d'échange se fait passer pour une valeur d'usage dans l'esprit du consommateur de produits culturels**. Mais « plus le principe d'échange prive inexorablement l'homme de la valeur d'usage, plus la valeur d'échange cherche à se faire passer pour un objet de plaisir. »⁷¹ La « perversité » de l'industrie culturelle, cette « hostilité au plaisir dans le plaisir », apparaît ainsi comme le corollaire d'un processus de fétichisation qu'il faut interpréter comme étant à la croisée de l'économique et du psychique, dans cette médiation idéologique que permet le sacrifice de l'individualité propre au capitalisme contemporain.

« L'opération par laquelle on investit affectivement la valeur d'échange (...) correspond au comportement du prisonnier qui aime sa cellule parce qu'on ne lui laisse rien d'autre à aimer. Sacrifier son individualité en l'ajustant à ce qui a régulièrement du succès (...) cela découle du fait qu'au départ, c'est plus ou moins la même chose que la production standardisée des marchandises destinées à la consommation offre à tout le monde. »⁷²

⁷⁰ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, pp29-30.

⁷¹ *Ibid.*, p31.

⁷² *Ibid.*, p33.

Cet extrait de l'essai de 1938 nous ramène une fois de plus vers la question des contradictions sociales globales qui découlent des rapports de production. Adorno s'inscrit ouvertement dans une analyse du taylorisme comme exacerbation de ces contradictions : à l'aggravation substantielle des conditions matérielles des forces productives correspond une augmentation proportionnelle de la domination et de la *valeur* même du capital. Pour schématiser, on peut concevoir que cette **augmentation des contradictions internes du système « force » le capital à répondre par un durcissement du contrôle idéologique**⁷³ : dans cette optique, l'industrie culturelle correspondrait à la fois à une réponse du capitalisme face aux menaces éventuelles qu'elle pourrait rencontrer dans cette nouvelle phase et à une extension complètement innovatrice du marché, qui pénètre ainsi pleinement cet espace jusqu'ici potentiellement réticent : l'esprit humain. L'extrait suivant de l'essai *On popular music* résume les conséquences concrètes de ces hypothèses :

« Les consommateurs de divertissements musicaux sont eux-mêmes des objets ou, plutôt, des produits des mêmes mécanismes qui déterminent la production de la musique populaire. Leur temps libre ne leur sert qu'à reproduire leur force de travail. C'est un moyen au lieu d'être une fin. Le pouvoir des processus de production s'étend par-delà les intervalles temporels qui se donnent l'apparence d'être "libres". Ils veulent des biens standardisés et de la pseudo individualisation, parce que leur loisir est une échappée au travail tout en étant moulé à partir de ces mêmes attitudes psychologiques auquel les habitue exclusivement leur environnement de travail. (...) Assurément, la manière dont ils doivent travailler sur la chaîne d'assemblage, à l'usine ou devant des machines de bureau, nie aux individus toute nouveauté. Ils recherchent la nouveauté, mais la peine et l'ennui qui sont associés au travail véritable conduisent à l'évitement de l'effort dans ce temps de loisir qui offre pourtant la seule véritable chance d'expériences réellement nouvelles. »⁷⁴

Dans ses différents travaux sur l'industrie culturelle – qui s'affinent progressivement pour constituer un chapitre spécifique de l'ouvrage qu'Adorno et Horkheimer rédigeront conjointement dans la deuxième moitié des années 1940, *Dialectique de la raison* –, Adorno dépasse la sphère de la production pour considérer la question de l'émission musicale et celle de la réception. J'aurai l'occasion plus loin d'aborder en profondeur les différentes thèses qui existent au sujet de la diffusion musicale et des interfaces de médiation entre musique et récepteurs, mais il semble important d'explicitier brièvement ce à quoi Adorno fait référence dans son intitulé : « régression de l'écoute ». Dans l'essai *On popular music*, Adorno commence par considérer la question des pratiques de réception en ces termes : « Le fait que (...) l' "échappée" proposée par la musique populaire soumette en réalité les individus aux mêmes forces sociales auxquelles ils tentaient de

⁷³ Il s'agit là d'une présentation schématique dont on constatera clairement les limites dans la suite de mon travail.

⁷⁴ ADORNO, « On popular music », in *Studies in Philosophy and Social Science*, New York : Institute of Social Research, n°9, 1941, p36.

s'échapper se fait sentir dans l'attitude même de ces masses. »⁷⁵ Le chercheur fait ici référence au phénomène du « kitsch », du « corny », c'est-à-dire aux réactions violemment vengeresses contre ce qui n'est plus de mise – ou contre les produits culturels qui ont perdu toute valeur d'échange. Par ailleurs, il met en lumière d'autres usages d'auditeurs qui renvoient spécifiquement à ce qu'il nomme la « régression de l'écoute », comme les pratiques obsessionnelles qui caractérisent les « jitterbugs »⁷⁶ ou les « auditeurs experts »⁷⁷, les comportements compulsifs de ces danseurs qui trouvent parfaitement normal qu'on repasse en boucle une même mélodie pendant des heures, ou encore le refoulement masochiste qu'il identifie dans la reproduction dérisoire des stades de l'excitation sexuelle au cours de la danse.

Dans l'optique d'Adorno, il s'agit là d'autant d'expressions de ces « mécanismes névrotiques » qui se caractérisent notamment par le rejet violent de formes musicales inhabituelles. C'est l'écoute elle-même qui a régressé jusqu'à empêcher toute possibilité de connaissance pleinement consciente de la musique : c'est « devant la possibilité d'une musique autre et susceptible de jouer le rôle d'une musique d'opposition que l'on a régressé »⁷⁸, affirme-t-il dans *Le caractère fétiche de l'œuvre et la régression de l'écoute*. Cette situation serait enfin maintenue par les médias de masse qui ne font pas seulement que détourner les individus d'œuvres potentiellement émancipatrices (si tant est que de telles choses puissent encore exister...) mais confirment les récepteurs « dans leur bêtise névrotique » et les rendent « complètement indifférents au rapport que leurs capacités musicales entretiennent avec la culture musicale des phases sociales antérieures. »⁷⁹

Ce rappel du parcours de Theodor Adorno dans la première période de l'« Ecole de Francfort » donne un aperçu que l'on peut qualifier de sommaire des problématiques qu'abordait alors le philosophe ; pour celui qui n'est pas familier avec ce versant de la théorie critique, il est fort probable que ces « extraits » de la pensée d'Adorno aient pu éveiller des sentiments de curiosité, de scepticisme ou d'irritation. Un approfondissement conséquent du socle conceptuel sera nécessaire pour pouvoir effectivement « rentrer » au sein de la pensée d'Adorno – et c'est ce travail que je proposerai dans le chapitre suivant. On s'aperçoit toutefois que le sociologue de la musique qu'il a été dans cette période proposait des thèses pour le moins novatrices, à première vue assez extrêmes. Ceci ne facilitera pas son intégration à la recherche sociale américaine, notamment lors de sa collaboration au Princeton Radio Research Project, que Max

⁷⁵ *Ibid.*, p42.

⁷⁶ Les « jitterbugs » - ce qui se traduit littéralement par « pucerons excités » - apparaissent comme les précurseurs des « fans » contemporain, en suivant de manière dévouée les artistes du jazz comme les « groupies » du rock des années 1960 ; collectionnant des disques, articles, supports divers et autres potins sur les musiciens, vivant littéralement dans l'obsession de manquer une information, un détail technique à leur sujet.

⁷⁷ Derrière ce nom, Adorno désigne ces « bricoleurs » des ondes radiophoniques et des tourne-disques qui, dès les années 1930, se passionnent pour les moyens techniques de captation, d'enregistrement et de rediffusion du son, avec des machines domestiques qui leur donnent l'illusion d'influer sur l'industrie musicale depuis leurs caves de banlieue.

⁷⁸ ADORNO, Theodor, *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, op. cit., pp50-51.

⁷⁹ *Ibid.*, p51.

Horkheimer est parvenu à négocier avec un autre exilé, nettement plus à l'aise, quant à lui, dans le contexte de la sociologie nord-américaine, Paul Lazarsfeld⁸⁰. Ce projet de recherche, « généreusement » financé par la Rockefeller Foundation, avait pour but « d'établir la place qu'occupent les émissions de radio dans la vie quotidienne des gens, les motifs déterminant l'écoute de ces émissions, les genres d'émissions qui sont bien ou mal accueillis, et les types d'auditeurs que l'on peut gagner à des émissions spécifiques thématiquement regroupées. »⁸¹ Dans cette vaste enquête, le rôle assigné à Adorno était de « rendre opérationnelles (...) ses analyses de sociologie de la musique »⁸², d'une part, en les développant sous la forme d'un système d'hypothèses empiriquement vérifiable et, d'autre part, en élaborant un cadre théorique d'interprétation des résultats d'enquête. Dans l'article « Scientific Experiences of a European Scholar in America », Adorno relate ses souvenirs de son arrivée à l'université de Princetown :

« Mes premières impressions des chercheurs déjà en activité là bas ne fut pas marqué par une grande compréhension. Sur les conseils de Lazarsfeld je passai de pièce en pièce et conversai avec des collègues, entendant des mots comme "likes and dislikes study" (étude d'appréciation positive ou négative), "success or failure of a program" (succès ou échec d'une émission), qui me laissèrent en premier lieu perplexe. (...) Pour la première fois je vis devant moi la "recherche administrative". Je ne me scuiens pas si c'est Lazarsfeld qui inventa ce terme ou si c'est moi-même, dans mon étonnement face à une science orientée vers la pratique, qui m'était si totalement inconnue. »⁸³

Comme on pouvait s'y attendre, Adorno était d'emblée **particulièrement critique face à cette « recherche administrative »** qui, selon son angle d'approche, écartait *de facto* la question des rapports entre l'infrastructure socio-économique et la sphère musicale à proprement parler. Comme le souligne le sociologue américain David Morrison dans un article au sujet de l'enquête de Princetown, Adorno « remettait en question la totalité de la supposition sur laquelle se basait la question administrative "Comment de la bonne musique peut-elle être apportée au plus de gens possible ?" »⁸⁴ Néanmoins, à aucun moment Adorno ne prit son engagement dans le projet à la légère⁸⁵, formulant de nombreuses hypothèses de recherche et rédigeant plusieurs épais mémorandums à l'intention de Paul Lazarsfeld, qu'il tenta vainement de convaincre de l'intérêt d'une approche critique (et nettement plus qualitative) de la recherche. Outre ce profond

⁸⁰ Membre du parti social-démocrate autrichien, Lazarsfeld avait dû fuir Vienne en 1934, lors de l'interdiction de ce parti. Il avait auparavant collaboré avec l'I.F.S. lors de « l'Etude sur l'autorité et la famille » mais, dès son arrivée aux Etats-Unis, s'était rapidement tourné vers l'analyse statistique et la méthode du *survey* sociologique.

⁸¹ MULLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p246.

⁸² *Ibid.*

⁸³ ADORNO, Theodor, « Scientific experiences of a european scholar in America » in FLEMING, Donald & BAILYN, Bernard, *The Intellectual Migration*, New York : Belknap, 1969, p343.

⁸⁴ MORRISON, David, « Kultur and culture : the case of Theodor W. Adorno and Paul F. Lazarsfeld », in *Social Research*, vol 45, n°2, p347.

⁸⁵ David Morrison cite notamment dans son article Paul Lazarsfeld qui, à l'époque, déclarait à propos d'Adorno : « C'est un grand soulagement pour moi d'avoir quelqu'un à proximité dont le problème est d'avoir trop d'idées et non trop peu. »

désaccord épistémologique, des rapports humains difficiles entre Adorno et les autres membres de l'équipe de recherche⁸⁶ compliquèrent davantage le déroulement des recherches.

Début 1940, l'exilé de Francfort fut officiellement congédié par les responsables de la fondation Rockefeller, tandis que Max Horkheimer s'installait sur la côte ouest des Etats-Unis, poursuivant divers travaux dans le domaine de la philosophie du langage. En déménageant à Los Angeles, le directeur de l'Institut avait entraîné dans son sillage ces trois fidèles compagnons qu'étaient Pollock, Löwenthal et Marcuse, mais avec le recul il paraît peu probable qu'il ait sérieusement envisagé de les associer à son nouveau projet de livre sur la dialectique. Durant cette période, où Adorno demeure seul à New York, la relation épistolaire entre lui et Horkheimer devient de plus en plus soutenu, à tel point qu'Adorno est maintenant systématiquement associé aux réflexions que mène Horkheimer. Fin 1941, lorsque ce dernier organise le déménagement d'Adorno à Los Angeles, c'est avec l'ambition clairement formulée de **collaborer avec lui au grand ouvrage de philosophie sociale** que le directeur de l'I.F.S. couvait depuis une bonne dizaine d'années. Les souhaits d'Adorno se sont réalisés : il contribue désormais à un travail de définition et de mise en forme de la théorie critique, en lien direct avec Max Horkheimer... et sans « l'interférence » des autres membres de l'Institut. Jusque là, Herbert Marcuse, Erich Fromm et même Leo Löwenthal avaient en effet constitué le noyau dur de l'entourage de Horkheimer, mais l'association étroite avec Adorno a entraîné une certaine mise à l'écart de ces chercheurs.

B.3. Parmi les autres théoriciens critiques : Herbert Marcuse et Erich Fromm

Ayant suivi, à partir de 1928, l'enseignement du philosophe Martin Heidegger à l'université de Fribourg, Herbert Marcuse « découvrit » le marxisme au tout début des années 1930 et trouva là un complément essentiel pour l'approche phénoménologique avec laquelle il était désormais familière. Selon Rolf Wiggershaus, ses lectures des *Manuscrits économique-philosophiques* lui apportèrent la réponse qu'il cherchait aux questions « Qu'est-ce qu'une existence concrètement authentique ; comment atteindre cette existence ? ». Dans cet ouvrage, Marx développe l'idée selon laquelle **l'essence de l'homme et son existence (liée à la factualité) se distinguent**. Cette division est donnée comme **la principale conséquence du capitalisme sur l'être humain**. Dans un de ses premiers écrits, Marcuse aborde clairement cette question fondamentalement métaphysique :

⁸⁶ Comme le montre l'article de David Morrison, Lazarsfeld était prêt à faire de nombreuses concessions à Adorno et a vraisemblablement fait tout ce qui était en son pouvoir pour le conserver au sein de l'équipe. Adorno se montra par contre assez condescendant avec le représentant de la fondation Rockefeller, John Marshall, qu'il traita de « jeune ignorant ». Dans son ouvrage *Qualitative analysis*, paru en 1972, Lazarsfeld revient sur la collaboration de 1938-40 et critique vigoureusement les contributions d'Adorno, rédigées, selon lui, dans un style où « la longueur des phrases, le rythme des mots et l'entassement de noms – souvent le même nom répété avec des significations légèrement différentes – a un effet hypnotique sur le lecteur (...) ».

« Si l'essence et l'existence sont à ce point séparées, et si leur réunion comme réalisation *de facto* est le *devoir* véritablement libre de la praxis humaine, alors là où la factualité s'est installé au point de *pervertir* complètement l'essence humaine, la *suppression radicale* de cette factualité est le devoir absolu. C'est précisément la considération sans erreur de l'essence de l'homme qui devient le moteur implacable de la justification de la révolution radicale : il ne s'agit pas seulement d'une crise économique ou politique dans la situation factuelle du capitalisme, mais d'une catastrophe de l'essence humaine. »⁸⁷

Dès cette époque on sent cependant chez Marcuse une certaine méfiance vis-à-vis du marxisme « classique », dont il critique le manque de focalisation sur l'émancipation spirituelle et individuelle. Comme le souligne le chercheur américain Douglas Kellner, tout au long de sa vie il fut « préoccupé par la libération et le bien-être individuels, tout autant que la transformation sociale et les possibilités d'une transition du capitalisme vers le socialisme. »⁸⁸ On sait que cette volonté de rénover le marxisme est caractéristique des chercheurs de l'« Ecole de Francfort », et à partir de 1932, Marcuse s'intégra aisément à l'Institut de Recherche Sociale, où il participa à la définition naissante de la théorie critique, tout en collaborant aux analyses du fascisme allemand et aux recherches fondamentales sur la transformation du système économique en capitalisme d'Etat et capitalisme monopolistique. Ayant suivi Horkheimer et les autres membres de l'Institut à New York à la fin des années 1930, Marcuse est dans un premier temps fortement dépendant de l'I.F.S., mais il prend rapidement conscience de la nécessité de s'adapter à son nouvel environnement de travail⁸⁹ et publie, en 1941, son premier ouvrage en langue anglaise, *Reason and revolution* qui tente de retracer la genèse des théories de Hegel, de Marx et de la théorie sociale contemporaine. Un ouvrage assez peu novateur au vu de la théorie critique, *Reason and Revolution* a néanmoins eu l'intérêt de familiariser de nombreux lecteurs américains à la tradition hégélienne et marxiste de la pensée dialectique et contribua à faire de Marcuse l'un des « interprètes » de Marx les plus influents aux Etats-Unis après la seconde guerre mondiale.

Face à un I.F.S. resserré autour du tandem Horkheimer – Adorno (et financièrement défailante), Marcuse choisit de s'engager dans la lutte contre le nazisme, en rejoignant les forces armées américaines, par le biais du Bureau de Renseignement de Guerre (Office of War Information). Il occupa dès lors différents postes de consultant et d'analyste, se basant notamment sur sa connaissance sociologique du régime nazi pour conseiller les responsables des médias de masse alliés sur la manière la plus efficace de traiter du fascisme allemand. En mars 1943, ayant acquis la citoyenneté américaine, Marcuse fut transféré au Bureau des Services Stratégiques (Office of Strategic Services), où il travailla dans la section de l'Europe centrale de la division

⁸⁷ MARCUSE, Herbert, *Schriften 1*, Francfort : Suhrkamp Verlag, 1978, p536. (la traduction est de Lilian Deroche-Gurcel).

⁸⁸ <http://www.uta.edu/english/dab/illuminations/kell12.html>

⁸⁹ Cette volonté d'intégration est beaucoup plus marquée chez Marcuse, Löwenthal et Fromm (qui demeureront tous trois aux Etats-Unis, en quelque sorte conquis malgré leur position critique de la société

Recherche et Analyse. Jusqu'en 1951 il demeura en Europe en collaborant aux programmes de dénazification pour le compte des forces d'occupation américaines⁹⁰. Contrairement à Horkheimer et Adorno, Marcuse fit alors le voyage transatlantique en sens inverse, retournant aux Etats-Unis, où il renoua avec la vie universitaire. Il reçut une bourse conséquente de la part de la fondation Rockefeller – cette même institution qui avait « licencié » Adorno une décennie plus tôt – pour entreprendre une étude du marxisme soviétique. Ces travaux aboutirent à l'ouvrage *Le marxisme soviétique* qui, tout en mettant en cause les dangers de la bureaucratie stalinienne, identifie des « tendances émancipatrices » au sein même du système soviétique. Marcuse rapporta ces travaux dans une série de cours à l'université de Columbia entre 1952 et 1954, puis à Harvard jusqu'en 1955. Il se consacra par la suite à des travaux philosophiques de plus grande envergure, qui constitueront les ouvrages *Eros et civilisation* ou *L'homme unidimensionnel* (que j'évoquerai plus spécifiquement dans le prochain chapitre). Sans avoir jamais théoriquement rompu avec l'« Ecole de Francfort »⁹¹, il est important de préciser que le parcours de Herbert Marcuse fut définitivement lié au contexte académique (et social) américain à partir des années 1950.

Erich Fromm présente un parcours assez atypique au sein (puis nettement en marge) de l'« Ecole de Francfort », puisqu'il a formulé très tôt le projet assez grandiloquent de **concilier les pensées de Karl Marx et de Sigmund Freud**. Dans cette optique d'amendement et de rénovation de la théorie marxiste il rejoignait clairement les autres membres de l'*Institut für Sozialforschung*, mais c'est de par sa formation de psychanalyste et sa relecture – intervenue pleinement au cours des années 1930 – des théories freudiennes qu'il se distingue d'Adorno ou de Horkheimer, tous deux à la fois plus audacieux dans leurs usages (mais orthodoxes dans leurs acceptations) des concepts psychanalytiques.

A la fin des années 1920 Erich Fromm et Max Horkheimer se sont retrouvés autour d'une même optique, le premier au sein de la psychanalyse, le second dans la philosophie sociale : ils considèrent tous deux la production d'idées, d'idéologie (à partir de leurs positionnements disciplinaires respectifs) et, face à la connaissance scientifique établie, soutiennent que « toute étude des productions intellectuelles qui ne partiraient pas du rôle fondamental du mode de production et de la division de la société en classes ne ferait que masquer la continuation de la misère et de l'injustice qui sont à la source de ces productions (...) »⁹² Malgré son ralliement progressif au réformisme démocratique, on peut considérer que Fromm est resté fidèle à cette proposition (qui constitue évidemment l'une des bases mêmes de l'approche critique) jusqu'à la fin

américaine). Adorno et Horkheimer restent à bien des égards des « intellectuels européens », leur attitude critique vis-à-vis de la société américaine est viscérale

⁹⁰ Cette période de la biographie de Marcuse reste assez floue et, évidemment, de nombreuses spéculations ont par la suite circulé quant aux rapports que le philosophe aurait maintenu avec les services de renseignement états-uniens.

⁹¹ Marcuse conserva des rapports amicaux et une correspondance régulière avec Max Horkheimer et Theodor Adorno, qui l'invitèrent à plusieurs reprises à participer à des séminaires à l'Université de Francfort.

⁹² WIGGERSHAUS, Rolf., *op. cit.*, p56.

de sa carrière, comme l'illustre par exemple cet extrait particulièrement éloquent de *La crise de la psychanalyse* :

« Dans une société de classes, la conscience de l'homme est nécessairement fausse conscience, idéologie ; elle confère aux actions humaines une apparence de rationalité alors qu'en raison des contradictions propres à toute société de classes, les véritables motivations ne sont pas rationnelles. (...) La destruction des illusions et l'analyse de la conscience – c'est-à-dire être au fait des réalités qui échappent à la conscience humaine – sont les conditions du changement social. »⁹³

Dans son allocution inaugurale en tant que directeur de l'I.F.S., en janvier 1931, Horkheimer avait insisté sur la nécessité de mener de **vastes enquêtes de terrain associant philosophes, sociologues, économistes, historiens et psychologues**. C'est dans cet esprit interdisciplinaire qu'Erich Fromm fut chargé de la direction de l'enquête portant sur la conscience politique des ouvriers et employés allemands. Cette étude constitue, en quelque sorte, un « échauffement » préliminaire pour les recherches plus étendues des années 1940, qui aboutiront à *La personnalité autoritaire*. Fromm y trouva un terrain particulièrement riche pour entreprendre une application méthodologique de ses orientations théoriques, en systématisant « l'enquête psychanalytique », afin de sonder les dispositions inconscientes à l'œuvre dans les comportements et les prises de position des travailleurs. Comme le rappelle Stephan Müller-Doohm, « cette enquête était effectuée à l'aide d'un formulaire écrit qui présentait peu de réponses toutes faites, et au contraire toute une série de propositions interrogatives conjuguées, l'exploitation des réponses devant permettre une interprétation psychanalytique et aussi l'analyse de l'attitude des ouvriers et des employés à l'égard de l'autorité. »⁹⁴

Relatant les débuts d'Erich Fromm au sein de l'I.F.S., Rolf Wiggershaus rappelle la position que celui-ci adoptait pour attester de sa lignée marxiste en tant que psychanalyste (et qui se rapproche d'ailleurs de la position de Georg Lukacs) : « Le caractère décisif de la méthode de Marx réside en ceci que l'ensemble des phénomènes économiques et sociaux est ramené aux rapports sociaux des hommes entre eux, afin de démasquer leur objectivité fétichisée et de les concevoir comme activité propre des hommes échappée à leur contrôle. »⁹⁵ Pour Fromm, Marx aurait donc « entrepris la critique de la société capitaliste pour mettre en valeur l'essence vraie de l'homme, masquée par la prééminence de la pensée économique. »⁹⁶ L'objectif désigné ici – certes, très ambitieux – va constituer l'un des principes fondateurs de la « psychosociologie humaniste-socialiste » d'Erich Fromm, telle qu'il la développera après la seconde guerre mondiale dans des travaux comme *Société aliénée et société saine* (1955) ou encore *La crise de la psychanalyse* (1970). L'extrait suivant de ce dernier ouvrage illustre clairement l'optique dans laquelle se situe la pensée (et par extension la pratique psychanalytique) de Fromm :

⁹³ FROMM, Erich, *La crise de la psychanalyse*, Paris Dencël, 1973. pp79-80.

⁹⁴ MULLER-DOOHM, *op. cit.*, p173.

⁹⁵ WIGGERSHAUS, Rolf, *op cit.* p55.

⁹⁶ *Ibid.*

« Le danger sérieux qui menace l'avenir de l'homme est dû, pour grande part, à l'incapacité de ce dernier à reconnaître le caractère fictif de son "sens commun". La majorité des hommes restent fixés à des catégories et des contenus de pensée usés et irréalistes. Ils prennent leur "sens commun" pour la raison. Une "psychologie du moi" radicale analyserait le phénomène du sens commun, les raisons de le changer. Bref, elle ferait de l'examen critique de la conscience sociale sa préoccupation centrale. »⁹⁷

La collaboration de Fromm avec l'I.F.S. se poursuivit au cours des années 1930 mais ses relations de travail devinrent de plus en plus tendues avec Adorno et Horkheimer, notamment à partir de 1935, lorsque Fromm rompit ouvertement avec la thèse freudienne de la centralité des instincts, dans un article publié dans le journal de l'institut⁹⁸. A partir de ce tournant théorique, Fromm s'orienta davantage vers une analyse insistant sur l'importance de la culture et des relations interpersonnelles, ainsi qu'une théorie existentielle de l'isolation psychique individuelle, qui le conduisit plus tard à formuler le concept de « peur de la liberté ». L'animosité entre Fromm et Adorno s'accrut nettement durant cette époque et lorsque Horkheimer annonça en 1939 que l'institut n'était plus en mesure de fournir une rémunération stable au psychosociologue, ce n'était sans doute pas étranger à la reconfiguration interne de l'I.F.S., où le tandem Adorno / Horkheimer était maintenant solidement établi. A cette date, les collaborations de Fromm étaient de toute manière assez limitées, ce dernier ayant ouvert un cabinet de psychanalyse à New York peu après son arrivée aux Etats-Unis et travaillant désormais à la rédaction de son ouvrage *Escape from Freedom*, qui parut en langue anglaise au début des années 1940.

La publication de ce livre, en 1941, marqua le début de la « carrière solo » d'Erich Fromm qui s'orienta dès lors vers **une psychosociologie indépendante mais néanmoins profondément empreinte de la théorie critique**. En poursuivant son effort de conciliation entre marxisme et psychanalyse, il s'attacha à formuler une actualisation du concept de répression psychique, arguant notamment que la répression sexuelle caractéristique de la bourgeoisie du XIX^{ème} siècle, l'anti-plaisir corollaire de l'accumulation de capital, de la thésaurisation et de l'anti-dépense devait être revue à la lumière de la « société de consommation ». Dans ces grandes lignes, cette thèse ne renie pas l'expérience acquise par Fromm au sein de l'Ecole de Francfort, comme en atteste l'extrait suivant de son ouvrage *La crise de la psychanalyse* :

« Au milieu du XX^{ème} siècle, le problème n'est plus celui de la répression sexuelle, puisque, avec le développement de la société de consommation, la sexualité elle-même est devenue un article de consommation et la tendance à rechercher une satisfaction sexuelle instantanée fait partie de la structure de consommation qui répond aux besoins économiques d'une société cybernétisée. Dans la société d'aujourd'hui, ce sont d'autres impulsions qui sont réprimées : être pleinement vivant, être libre et aimer. En effet, si les gens étaient sains aujourd'hui au sens humain, ils seraient moins, et

⁹⁷ FROMM, Erich, *op. cit.*, p37.

⁹⁸ FROMM, Erich, « Die sozialpsychologische Bedeutung der psychoanalytischen Therapie », in *Zeitschrift für Sozialforschung*, 4:3 (1935), p365-397.

non pas plus, capables de remplir leur rôle social ; et cependant, ils protesteraient contre une société malade et demanderaient des changements économiques qui réduiraient la dichotomie entre santé au sens social et santé au sens humain. »⁹⁹

Par ailleurs, *Escape from freedom* présente des thèses relativement éloignées des constats pessimistes qui caractérisent les travaux de Horkheimer ou d'Adorno. Dans cet ouvrage, Fromm met l'accent sur la liberté de l'homme et la possibilité que celui-ci aurait de *choisir* entre aliénation et perte de liberté et « union avec le monde dans la spontanéité de l'amour et le travail producteur »¹⁰⁰. Comme le précise Paul Zawadski dans son article « Relire les auteurs de Francfort, visée émancipatrice et connaissance », ce postulat du *choix* détourne radicalement Fromm des « visions déterministes de la nécessité historique »¹⁰¹ ; la distinction qu'il conçoit, entre un « freedom to » positif et un « freedom from » teinté de déterminisme, marque une rupture paradigmatique certaine avec la théorie critique d'Adorno et de Horkheimer. Fromm propose en effet une vision dialectique dans laquelle l'individu est affecté simultanément de deux manières par les structures sociales contemporaines, devenant à la fois plus indépendant, plus autonome, mais également plus isolé et plus effrayé. Avec le recul cette dialectique semble assez peu convaincante, notamment face à celle développée dans *La dialectique de la raison* puis *Dialectique négative* ; comme l'affirme de manière assez catégorique Paul Zawadski, les ouvrages de Fromm n'ont tout simplement pas la « facture philosophique » de ceux d'Adorno et Horkheimer.

B.3. Relier la théorie critique : le rôle de Max Horkheimer.

Pour en revenir au parcours du directeur de l'I.F.S., Horkheimer consacre certes beaucoup de temps à la recherche théorique durant toute la période de l'exil – le long processus de mûrissement de la réflexion, puis le travail de rédaction effectué en commun avec Adorno pour *La dialectique de la raison* en attestent – mais il ne retrouvera néanmoins jamais son « niveau de production » d'avant-guerre. Ceci est dû pour une part à des problèmes personnels : Horkheimer vit mal l'exil et, une fois arrivé sur la côte ouest des Etats-Unis, il s'enfonce par moments dans de longues périodes de dépression chronique, qui le coupent de presque tout travail intellectuel. Il est incontestable que les nouvelles qui lui parviennent de la situation catastrophique dans laquelle se trouve l'Allemagne (et de la persécution sans précédente des juifs européens) ne sont pas étrangères à l'état d'esprit extrêmement négatif du philosophe.

D'autre part, l'organisateur qu'il deviendra pleinement par la suite, après le retour en Allemagne, est déjà présent chez Horkheimer à cette époque. Au quotidien, c'est à lui qu'il

⁹⁹ FROMM, Erich, *La crise de la psychanalyse*, Paris : Denoël, 1973, p36.

¹⁰⁰ FROMM, Erich, *Escape from freedom*, New York : Holt, 1994, p21.

¹⁰¹ ZAWADSKI, Paul, « Relire les auteurs de Francfort, visée émancipatrice et connaissance », in *Quaderni*, n°49, 2002, p50.

incombe de gérer les finances de l'Institut, qui sont déjà en très mauvaise posture depuis une opération d'investissement ratée de Friedrich Pollock à la fin des années 1930¹⁰². Horkheimer doit encore s'occuper des problèmes pratiques concernant la publication d'articles et la rémunération des différents chercheurs, tout en organisant la mise en place des différents accords conclus avec des centres de recherche nord-américains. C'est enfin Horkheimer qui se chargera des « négociations » en vue du retour à Francfort, à partir de la fin des années 1940.

Il serait néanmoins tout à fait réducteur de considérer que Horkheimer se soit alors retiré de la « scène » intellectuelle. Ses thèmes de réflexion privilégiés sont l'antisémitisme, analysé au travers de ses fondements historiques et socio-économiques, et la transition du système économique vers un capitalisme monopolistique où l'Etat joue un rôle nouveau et primordial – transformation que Horkheimer perçoit autant dans la situation nord-américaine que dans la dictature nazie (et par extension, sous une forme particulière, en Union Soviétique). Horkheimer pose dès lors les bases d'une critique globale de la « société administrée » ; on retrouve les résultats de ces réflexions et observations dans les différents sous-ensembles de *La dialectique de la raison*, que je commenterai plus en détail dans le chapitre suivant.

Avant de poursuivre cette brève présentation historique de l'« Ecole de Francfort », il convient d'ajouter quelques mots au sujet du « socle conceptuel » qui relie, au cours des années 1930 et 1940, les différents auteurs que j'ai abordés jusqu'ici. On peut résumer cette approche commune de la manière suivante : tout en s'appuyant fondamentalement sur le matérialisme historique, les membres de l'I.F.S. se sont distingués de la « tradition » marxiste en posant les bases d'une analyse systématique des médiations idéologiques propres au capitalisme de leur époque. C'est par le biais de ces analyses fragmentaires de domaines de l'expérience individuelle quotidienne que l'approche critique ambitionne de « remonter » vers une connaissance scientifique de la totalité sociale. L'accent mis sur la culture, au sens large, est radicalement novateur dans ces premières applications de la théorie critique : au-delà d'un simple éclairage du désastre, il s'agit de montrer comment les apparences et les dissimulations idéologiques peuvent être concrètement écartées afin de donner aux individus la possibilité d'expérimenter autrement la réalité. C'est cette même exigence – au fond de laquelle se confondent finalement théorie et praxis révolutionnaires – que l'on retrouve, aussi bien dans la sociologie de la littérature de Löwenthal¹⁰³, la philosophie sociale de Horkheimer et de Marcuse, la sociologie de la musique d'Adorno ou encore la psychosociologie de Fromm. Dans la septième thèse de son essai *Sur le concept d'histoire*, le « penseur à part » de la théorie critique résume parfaitement cette exigence première de l'« imagination dialectique ». Le regard perçant qu'il porte ici en direction du passé apparaît en

¹⁰² Pollock avait investi une part importante des fonds dont disposait encore l'I.F.S. dans la bourse de New York dès 1937 et, comme le rappelle Stefan Müller-Doohm, le Dow Jones perdit 49% de sa valeur entre 1938 et 1939. Avec le recul il paraît finalement assez comique que cet économiste marxiste ait pris un tel risque et liquidé une grande partie des biens de l'Institut de cette manière.

¹⁰³ Pour une introduction aux thèses de Leo Löwenthal, que je n'aurai malheureusement pas le loisir d'approfondir ici, je renvoie à son article programmatique de 1932, *Sur la sociologie de la littérature*, consultable en ligne sur <http://www.marxists.org/reference/archive/lowenthal/1932/literature.htm>

effet comme la condition *sine qua non* d'une pensée capable de se projeter au-delà de l'existant et, ce faisant, de contribuer au dévoilement et à la disparition définitive des rapports sociaux falsifiés :

« Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels. Ceux-ci trouveront dans l'historien matérialiste un spectateur réservé. Car tout ce qu'il aperçoit en fait de biens culturels révèle une origine à laquelle il ne peut songer sans effroi. De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission. Il se donne pour tâche de brosser l'histoire à rebrousse-poil. »¹⁰⁴

¹⁰⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, p433.

C. Suite et « fin » de l' « Ecole de Francfort » ?

C.1. Un tournant épistémologique ?

Début 1944, tandis que Horkheimer et Adorno achevaient la rédaction de leur ouvrage commun, l'*I.F.S.* fut contacté par l'American Jewish Committee. Les responsables scientifiques de cette importante institution juive avaient été interpellés par un article paru quelques années auparavant dans la revue de l'Institut, qui posait les grandes lignes d'une recherche sociologique portant sur les fondements de l'antisémitisme. Après une rencontre à New York avec les responsables de l'A.J.C., Horkheimer obtint la participation de l'Institut à un important programme de recherche, temporairement intitulé *The function of antisemitism within the personality* et cofinancé par plusieurs grandes organisations juives américaines. Pour Adorno et Horkheimer, il s'agissait là d'une opportunité bienvenue, tant sur le plan purement financier que du point de vue de la reconnaissance scientifique qu'elle apporterait ultérieurement à l'*I.F.S.* De plus, la participation à ce programme de recherche appliquée allait durablement influencer le parcours suivi par l'Institut lors de sa réintégration à la sociologie allemande, à partir du début des années 1950.

Depuis son arrivée sur la côte ouest, Adorno avait déjà considérablement approfondi les recherches sur la question de l'antisémitisme, notamment à travers une analyse comparative de discours de prédicateurs chrétiens extrémistes américains et d'éléments propres à la propagande hitlérienne. Ce travail portait tout particulièrement sur les mécanismes psychologiques (identification narcissique au Guide, regroupement de libidos dans le groupe, dévoilement vindicatif des pulsions destructrices...) qui conduisaient les sympathisants fascistes à s'engager au service de buts pourtant inconciliables avec leurs intérêts rationnels d'individus. Les analyses d'Adorno se situaient clairement dans le prolongement des fragments philosophiques qui constituent *La dialectique de la raison* ; comme le note Stefan Müller-Doohm, pour lui, la force de la propagande antisémite provient de ce qu'elle « prend simplement les hommes pour ce qu'ils sont : d'authentiques enfants de la culture de masse standardisée d'aujourd'hui, radicalement privés de leur autonomie et de leur spontanéité »¹⁰⁵. Dans cette optique, le fascisme n'est pas appréhendé comme une réaction de la barbarie contre la civilisation, mais en tant qu'expression intrinsèque à cette civilisation elle-même.

Ces deux éléments fondamentaux de l'analyse d'Adorno montrent qu'une fois de plus – comme ce fut le cas lors de sa collaboration au projet sur la radio – le sociologue n'entendait pas sacrifier l'approche critique à la faveur des positions épistémologiques dominantes

¹⁰⁵ ADORNO, Theodor, « Die Freudische Theorie und die Struktur der faschistischen Propaganda », in *Kritik*, 1971, p61., cité par MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. Cit.*, p296

dans les sciences sociales nord-américaines. Toutefois, contrairement à l'expérience de Princetown, la recherche sur l'antisémitisme et la personnalité autoritaire, qui constitue un volet parmi cinq de la vaste série des *Studies in prejudice* (et qui fut publié en 1950 sous le titre *The authoritarian personality*), se déroula dans une ambiance de travail collectif sereine et féconde. Comme le signale Stefan Müller-Doohm, Adorno parvint à « convaincre le groupe de recherche de la nécessité d'enquêter sur la genèse et la dynamique des dispositions personnelles à l'autoritarisme en liaison avec des facteurs sociaux objectifs. »¹⁰⁶ Cette fois-ci, Adorno s'impliqua lui-même dans la construction des outils d'analyse empirique, mettant au point la fameuse « échelle graduée F » pour mesurer, dans les préjugés des enquêtés, les structures à empreinte fasciste. Selon Stefan Müller-Doohm, « d'un point de vue méthodologique (...), il s'agit d'un travail de pionnier : du premier cas d'intégration réussie de techniques quantitatives et qualitatives de recueil et d'exploitation de données, de la combinaison du caractère représentatif et de la visée des singularités à la faveur du recours simultané aux éléments fournis par la sociologie et la psychanalyse. »¹⁰⁷

Bien qu'Adorno formulât par la suite de nombreuses critiques, la cohérence et la réussite globale de *The authoritarian personality* était incontestable. Le fait que l'I.F.S. eût activement participé à cette vaste étude sociologique américaine était d'une importance non négligeable : l'« Ecole de Francfort » venait de gagner ses gallons dans le champ de la recherche empirique, ce qui allait contribuer à la modification du statut de l'Institut lors de sa réimplantation en Allemagne. Récurrent avant-guerre, le dénigrement de l'I.F.S. par les hautes instances de la sociologie allemande était désormais plus difficile à justifier sur le plan scientifique, même si Horkheimer (qui se chargea des négociations en vue du retour à Francfort) restait pleinement conscient de l'opposition qui subsistait dans un univers académique globalement fort peu touché par la dénazification¹⁰⁸.

Comme le souligne très justement Christian Bouchindhomme, le retour en Allemagne de l'Institut et les nominations de Horkheimer et d'Adorno (le premier à la chaire de philosophie, puis en tant que recteur de l'Université de Francfort en 1951 ; le second à la chaire de sociologie) ont clairement fait l'objet d'une forme de marchandage avec les autorités académiques établies :

¹⁰⁶ MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p296.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ A ce sujet, il est intéressant de se souvenir que les deux personnalités académiques qui engagèrent avec Horkheimer, en 1947, des discussions en vue de la réouverture de l'I.F.S., avaient activement pris part à la liquidation de l'Institut, après la prise de pouvoir nazie. Comme le rappelle Christian Bouchindhomme, dans son article précité, « il s'agissait du conseiller ministériel Paul Klingelhöfer, celui-là même qui avait en 1938 organisé la dispersion de la bibliothèque de l'Institut, et du professeur Wilhelm Gerloff, qui, en tant que recteur en 1933, avait signé le décret interrompant la collaboration entre l'Université et l'Institut ». Par ailleurs, les propositions de réintégration ne comportaient aucune indication quant à la restitution de la citoyenneté allemande des « apatrides » ni vis-à-vis de la rétrocession des biens spoliés de l'Institut et de ses membres. Après d'âpres négociations Horkheimer obtint en 1949 la création, pour lui-même, d'une chaire de « philosophie sociale » à l'Université de Francfort, puis l'année suivante, d'un poste de professeur extraordinaire pour Theodor Adorno. Il fallut encore plusieurs années avant que la question des réparations matérielles des membres de l'I.F.S. et de leurs familles ne soit finalement réglée.

« Cette réussite administrative ne doit pas cacher les difficultés théoriques et pratiques que rencontre le nouvel Institut. Les compromis que Horkheimer a consentis, à la limite de la compromission, ne doivent pas être seulement attribués à la volonté d'obtenir une reconnaissance, ils reflètent les incertitudes liées au projet dans son ensemble. »¹⁰⁹

Le discours inaugural que prononce le directeur de l'Institut lors de sa réouverture en 1951 paraît en effet extrêmement consensuel comparé à l'allocution qu'il avait proposé vingt ans plus tôt. L'accent est mis sur l'effort commun de reconstruction de la nouvelle Allemagne fédérale ; la théorie critique semble réduite à sa seule visée interdisciplinaire ; enfin, **l'I.F.S. est présenté comme un maillon entre les méthodes empiriques nord-américaines et la sociologie théorique poussièreuse du vieux continent**. A bien des égards, ce discours préfigure l'attitude qui caractérisera la position de Horkheimer durant les deux décennies à venir. Sa méfiance envers le régime soviétique et ses vassaux d'Europe centrale, sa volonté quasi obsessionnelle de s'intégrer dans le champ académique allemand, sa récusation de plus en plus ferme du passé marxiste de l'I.F.S., sont autant de signes tangibles du tournant que prenait alors l'auteur des notes de *Dämmerung*. Cette transformation plus ou moins stratégique¹¹⁰ sera suivi d'un virage marqué vers la théologie juive à partir du début des années 1960 ; c'est néanmoins une « théologie sans Dieu » qu'il développe, un utopisme négatif qui s'appuie sur l'idée d'un sorte de « pêché originel » – la séparation de l'homme et de la nature – et qui se situe donc en rupture nette avec l'utopisme positif du marxisme. Comme l'affirme le philosophe israélien Ilan Gur-ze'ev dans son article « Walter Benjamin and Max Horkheimer : From utopia to redemption »¹¹¹, le « Horkheimer tardif » attaque vivement « l'attitude de Marx quant au rôle des sciences dans le développement du contrôle de l'homme sur la nature – une attitude que Horkheimer identifiait habituellement à la rationalité instrumentale. »¹¹² Dans les derniers écrits de Horkheimer, Marx est assimilé à un positiviste qui poursuit naïvement l'idéalisme bourgeois¹¹³ ; c'est à peine si le socialisme n'est pas déjà incarné dans le « monde administré » que déplore Horkheimer.¹¹⁴

L'idée fixe de l'intégration et la crédibilité nouvellement acquise dans le domaine de la recherche empirique se conjuguent à partir du début des années 1950 pour entraîner le nouvel Institut vers **une série de grandes études empiriques**. La première semble se situer dans la continuité de l'I.F.S. puisqu'il s'agit de mener une vaste enquête sur la conscience politique des

¹⁰⁹ BOUCHINDHOMME, Christian, *op. cit.*, p61.

¹¹⁰ Il est intéressant de rappeler l'importance de la vague de répression et d'agitation idéologique anticommunistes qui sévissait dans la R.F.A. à cette époque (et qui constitue, de fait, une continuité entre ce régime et le précédent). Sous l'impulsion du chancelier Adenauer, le parti communiste fut déclaré anticonstitutionnel en 1949 et il faudra attendre 1990, donc après la « réunification », pour voir à nouveau des communistes au parlement de la RFA. Durant les années 1950, une véritable chasse aux sorcières, n'ayant rien à envier aux épurations qui se déroulaient alors aux Etats-Unis, fut lancée pour éliminer toute « menace » de participation communiste dans les administrations et les entreprises publiques.

¹¹¹ Disponible en ligne sur <http://construct.haifa.ac.il/~ilangz/Utopia4.html>, consulté le 14/02/2005.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ HORKHEIMER, Max, *Gesammelte Schriften*, VIII, Francfort : Suhrkamp Verlag, 1985, p311.

¹¹⁴ *Ibid.*, p348.

allemands au lendemain de l'ère hitlérienne, en se servant notamment d'une méthodologie innovatrice basée sur des discussions en groupe. Mais comme le souligne Christian Bouchindhomme, ce travail finit par « s'empêtrer dans des questions de méthodologie essentiellement dues au souci de relativiser la teneur du matériau collecté. »¹¹⁵ Parallèlement, Horkheimer et Adorno vont jusqu'à s'aventurer dans la sociologie d'entreprise, avec un projet sur l'organisation interne du groupe Mannesmann, un ancien *konzern* pro-nazi qui aurait dû être démantelé au lendemain de la défaite et qui, ayant clairement échappé à la dénazification, récupérera les conclusions de cette recherche pour promouvoir son image auprès des autorités et de l'opinion publique. Enfin, on peut également citer l'étude que mena l'Institut pour le compte de la Bundeswehr, l'armée allemande reconstituée, qui visait à enquêter sur les convictions politiques des militaires engagés mais qui, de façon tacite au moins, légitime l'effort de remilitarisation du régime en place. Il est cependant incontestable que les résultats concrets de ces différentes expériences de « recherche administrative » ne convainquent pas Theodor Adorno, bien qu'elles lui permettent d'affiner son approche critique de la sociologie du terrain. Pour Christian Bouchindhomme cette mise en application de la critique idéologique s'articulait autour d'une « interprétation libre de ce qui apparaissait dans les thèmes comme des thèmes dominants mais inconscients pour les personnes interrogées – une conception très proche en somme de l'interprétation psychanalytique. »¹¹⁶

C.2. Adorno : assurer la continuité de la théorie critique.

On s'aperçoit donc que dans une certaine mesure, Adorno rusait sciemment avec les paradigmes dominants en sociologie, tout en poursuivant par ailleurs le développement de la théorie critique, comme en atteste, par exemple, la publication en 1951 des *Minima Moralia*¹¹⁷. A travers les différents textes qui composent ce recueil, Adorno approfondit l'analyse des formes nouvelles que revêt l'idéologie au stade du capitalisme avancé, tout en formulant un ensemble de propositions qui renvoient implicitement à une définition « négative » de la culture. Il s'agit là de thèmes centraux de *La dialectique de la raison* ; sans développer ceux-ci en profondeur, il semble important de donner un bref aperçu de cheminement de la pensée d'Adorno au cours de cette période. Dans le texte *Le palais de Janus*, l'industrie culturelle est présentée comme une « exploitation systématique de la rupture séculaire entre les hommes et leur

¹¹⁵ BOUCHINDHOMME, Christian, *op. cit.*, p61.

¹¹⁶ *Ibid.*, p65.

¹¹⁷ Dans la suite de mon travail, j'aurai l'occasion d'aborder plus spécifiquement le contenu de cette œuvre, qui constitue, à bien des égards, une confirmation de la pertinence de l'approche critique, partant d'éléments quasi anecdotiques de l'expérience quotidienne, dans le contexte des États-Unis des années 1940, pour formuler les fondements d'une théorisation plus globale, tant dans les domaines philosophique et sociologique que sur le plan de la théorie esthétique.

culture. »¹¹⁸ Selon Adorno, le développement de la civilisation s'est accompagné d'une intégration croissante des hommes dans la domination et l'organisation de la nature, ainsi que d'une incapacité de plus en plus grande de comprendre en quoi la culture dépasserait cette simple intégration. Ainsi, les « grandes œuvres d'art et les constructions philosophiques sont restées incomprises non pas du fait de la distance qui les séparait du noyau de l'expérience humaine, mais pour la raison opposée ; cette incompréhension pouvait se révéler n'être qu'une trop grande compréhension : la honte d'avoir sa part dans l'universelle injustice deviendrait écrasante si on se mettait à la comprendre. »¹¹⁹ C'est pour cette raison, selon le philosophe, que les gens se tournent à l'heure actuelle vers ce descendant du « kitsch » qu'est l'industrie culturelle et « se cramponnent à ce qui les tourne en dérision et confirme la mutilation de leur être sous une apparence sans aspérité. »¹²⁰ Parallèlement les anciennes délimitations entre « kitsch » et culture supérieure – désormais totalement acquise à la domination – finissent par s'effacer : « la culture cesse d'entraîner à sa suite son adversaire qu'elle maîtrise, elle le prend en charge. En administrant l'humanité tout entière, elle administre du même coup la rupture entre l'humanité et la culture. »¹²¹ Adorno achève ce texte en évoquant l'engouement que suscitent les divertissements de l'industrie culturelle auprès des personnes âgées, « qui devraient avoir connu autre chose » et qui, par conséquent, « n'ont aucune raison de s'indigner à propos de cette jeunesse qui s'est laissé pervertir jusqu'à la moelle par le fascisme. »¹²²

En effet, si l'on suit le raisonnement du philosophe jusqu'au bout, ces « non-sujets culturellement déshérités » qui forment les masses enivrées des rassemblements nationaux-socialistes apparaissent paradoxalement comme « les véritables héritiers de la culture »¹²³. Plus loin dans cet ouvrage, Adorno approfondit ses analyses des formes idéologiques propres au capitalisme avancé. Pour lui, il semble essentiel de montrer en quoi **les véritables produits de l'industrie culturelle ne sont pas, comme on aurait tendance à le supposer, les chansons, publicités et autres magazines mais, plus fondamentalement, l'enthousiasme effréné, l'acceptation aveugle que l'on retrouve sur les visages souriants des stars comme sur ceux des millions de spectateurs fidèles.** Ce (léger) glissement de perspective a des conséquences sur les modalités d'analyse de l'idéologie puisque, comme l'affirme le philosophe, « le fait de reconnaître que les films diffusent des idéologies est déjà une idéologie répandue. »¹²⁴ Dans le texte *Critique de la culture et société*, paru en 1955, Adorno revient sur la nécessité de penser autrement la catégorie *idéologie* à une époque où la totalité sociale, dans son apparence, dans l'expérience quotidienne qu'en font les individus, s'apparenterait en quelque sorte à une seule et immense réclame vantant et justifiant l'existant. L'extrait suivant de ce texte développe cette

¹¹⁸ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, Paris : Payot, 2003, p198.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p199.

¹²² *Ibid.*, p200.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p270.

exigence, en se basant sur une variation de cette conception de la culture, comme repli trompeur de l'autonomie subjective :

« La culture est devenue idéologique non seulement en tant que somme des manifestations de l'esprit objectif, subjectivement inventées, mais aussi dans une plus large mesure en tant que sphère de la vie privée. Derrière un semblant d'importance et d'autonomie, celle-ci dissimule le fait qu'elle ne se perpétue péniblement qu'en tant qu'appendice du processus social. La vie se change en idéologie de la réification, à vrai dire en masque mortuaire. C'est pourquoi il incombe bien souvent à la critique, moins de dépister les intérêts particuliers auxquels seraient liés les phénomènes culturels, que de déchiffrer la tendance de toute la société qui s'y manifeste et à travers laquelle se réalisent les intérêts des plus puissants. »¹²⁵

Il semble néanmoins important de reproduire ici un autre extrait de ce texte, dans lequel la conception d'Adorno paraît fondamentalement moins pessimiste, puisque, malgré tout, c'est la dissonance de la culture qui permet (indirectement) à la théorie critique de s'affirmer en tant que praxis :

« L'apparence est devenue totale dans une période dans laquelle l'irrationalité et la fausseté objective se dissimulent derrière une apparence de rationalité et de nécessité objective. Par leur force réelle, les antagonismes se fraient pourtant leur chemin jusque dans la conscience. C'est parce que la culture affirme la validité du principe d'harmonie dans la société antagoniste afin de la transfigurer, qu'elle ne peut éviter que la société soit confrontée à son propre concept d'harmonie, découvrant ainsi la discordance. La force inhérente à l'idéal engendre la contradiction entre la vie et l'idéologie qui la confirme. Constatant que la réalité ne lui ressemble pas en tout point mais obéit à un dynamisme désastreux et inconscient, l'esprit se voit malgré lui entraîné à dépasser l'apologie. Si la théorie se transforme en force réelle lorsqu'elle s'empare des hommes, c'est en raison de l'objectivité de l'esprit lui-même qui doit désespérer de l'idéologie à force de remplir sa fonction idéologique. L'esprit exprime l'aveuglement, mais en même temps, motivée par l'impossibilité de concilier l'idéologie avec l'existence, la tentative de s'en arracher. »¹²⁶

Ces quelques aperçus du cheminement intellectuel d'Adorno gagneront en clarté une fois mis en rapport avec les spécificités de l'approche critique (tant dans ses fondements philosophiques que du point de vue de ses substrats épistémologiques), que j'aborderai dans le prochain chapitre de ce travail. Pour l'heure, on peut clairement y déceler la **continuité de la position critique de Theodor Adorno**, notamment en ce qui concerne l'importance de l'analyse des idéologies dans le développement d'une théorie critique de la société¹²⁷. Bien que les

¹²⁵ ADORNO, Theodor, *Prismes*, Paris : Payot, 2003, p21.

¹²⁶ *Ibid.*, pp17-18.

¹²⁷ Comme le signale Jan Spurk dans son ouvrage *Critique de la raison sociale*, malgré ses revirements, Horkheimer non plus n'a jamais complètement renoncé à la nécessité de l'analyse de l'appareil idéologique. En 1957, dans l'article « Zum Begriff des Menschen », le directeur de l'I.F.S. écrivait notamment que si la société bourgeoise a tant besoin d'idéologie, c'est parce que l'irrationalité de la société correspond de moins

différents travaux de l'Institut et de ses membres furent, durant cette période, d'une cohérence et d'une qualité inégales, il est évident que l'enseignement en sciences sociales dispensé à Francfort restait d'une toute autre nature que celui auquel les étudiants étaient confrontés dans les autres universités ouest-allemandes. Christian Bouchindhomme n'exagère pas lorsque qu'il affirme que l'Institut se concevait, après leur réimplantation réussie à Francfort, comme « la conscience de l'Allemagne »¹²⁸. Parallèlement, durant cette période, les interventions d'Adorno dans le débat sociologique se font de plus en plus affirmées ; comme le souligne Christian Bouchindhomme, ses réponses systématiques aux attaques des sociologues conservateurs eurent pour effet de mettre à jour une « approche sociologico-philosophique radicale, fondée sur la critique culturelle, en mesure de combler l'absence initiale de programme »¹²⁹ de l'I.F.S. réimplanté. Au cours des années 1950, la position prééminente d'Adorno au sein même de l'Institut se confirme, si bien que c'est naturellement lui qui succède à Horkheimer, lorsque ce dernier décide de prendre sa retraite, en 1958. De même, la place de l'Institut au sein de la sociologie allemande devient de plus en plus incontournable à partir du quatorzième congrès de la *Deutsche Gesellschaft für Soziologie* (D.G.S. : société allemande de sociologie), qui a eu lieu en 1959. Comme je l'ai déjà signalé, c'est précisément dans ce climat de luttes entre les différents courants en sciences sociales que se répandit l'expression « Ecole de Francfort ».

C'est dans l'espoir de renouveler la composition interne de l'Institut¹³⁰ qu'Adorno a soutenu – contre l'avis initial de Max Horkheimer – le **recrutement du jeune philosophe Jürgen Habermas en 1956**. Habermas, qui avait soutenu une thèse de doctorat consacrée à Schelling en 1954, s'était déjà distingué à la fois par sa lecture dialectique de la pensée de Heidegger et par ses positions militantes au sein de l'Université (ainsi que sur des questions sociales plus larges, comme l'abandon du nucléaire). Habermas voit la réforme de l'Université comme un enjeu politique fondamental qui peut contribuer à une démocratisation effective de la société allemande ; c'est à ce titre qu'il initie, dès son arrivée à l'I.F.S. et sous la direction de Theodor Adorno, une enquête sociologique sur la conscience politique des étudiants allemands. Les orientations théoriques de cette recherche – que le nouveau directeur de l'Institut soutiendra et présentera en personne lors du quatorzième congrès de la D.G.S. – se situent clairement dans la lignée de l'approche critique et marquent même un certain renouveau de celle-ci, comme l'explique le passage suivant de l'article précité de Christian Bouchindhomme :

« A la différence des enquêtes menées par l'Institut jusqu'alors, celle-ci se présente comme une enquête engagée ; le rapport à la démocratie n'y est pas envisagé sur le fond d'une culpabilité en

en moins au niveau de la connaissance – ce qui n'est pas sans rappeler les conclusions de la citation précédente d'Adorno.

¹²⁸ BOUCHINDHOMME, Christian, *op. cit.*, p62.

¹²⁹ *ibid.*, p63.

¹³⁰ Il est utile de rappeler que le jeune sociologue Ralf Dahrendorf, en qui Horkheimer et Adorno avaient placé de grands espoirs lors de son recrutement en 1954, venait alors tout juste de rompre ouvertement avec l'Institut et la théorie critique en acceptant une chaire à l'Université de Sarrebruck.

regard d'une adhésion ou d'une collaboration passive au régime nazi passé, mais en vertu d'un critère positif et extrêmement radical : l'expression de la volonté démocratique matérialisée par une participation – pour ainsi dire militante – à la vie publique. A travers les questionnaires diffusés, l'Institut définit donc un modèle démocratique extrêmement tranchant, qui est une nouveauté et ne va pas peser pour rien dans le regard qui va se porter sur Francfort. »¹³¹

Au début des années 1960, alors que Theodor Adorno est élu à la présidence de la *D.G.S.*, la collaboration entre ce dernier et le jeune Habermas, ainsi que l'effacement de Horkheimer, ont pour effet de revitaliser l' « Ecole de Francfort », tant aux yeux d'une population estudiantine de plus en plus contestataire que pour les opposants de l'approche critique, dont je résumerai plus loin les principales critiques. La continuité entre l'ancien *Institut für Sozialforschung* des années 1920 et 1930 et le centre de recherche d'alors semble de nouveau établie.

C.3. L' « Ecole de Francfort » dans le contexte politique des années 1960.

A cette même époque, aux Etats-Unis, Herbert Marcuse publiait *L'homme uni-dimensionnel*, que de nombreux contemporains considèrent comme étant son chef d'œuvre. Cet ouvrage part de l'observation du déclin du potentiel révolutionnaire, tant dans les sociétés capitalistes que dans le « bloc soviétique », et met en évidence de nouveaux mécanismes de contrôle social propres à cette configuration inédite. La proposition centrale de Marcuse est que la « société industrielle avancée » crée de faux besoins qui intègrent l'individu dans le système de production et de consommation, notamment par le biais des médias de masse, de la publicité et des techniques du management industriel. Dans la société d'abondance, affirme-t-il, « les contrôles sociaux (...) font naître le besoin irrésistible de produire et de consommer le superflu, le besoin d'un travail abrutissant qui n'est pas vraiment nécessaire, le besoin de formes de loisir qui flattent et prolongent cet abrutissement, le besoin de maintenir des libertés décevantes telles que la liberté de concurrence de prix préalablement arrangés, la liberté d'une presse qui se censure elle-même, la liberté enfin de choisir entre des marques et des goûts. »¹³²

La cohérence du système capitaliste est également maintenue, selon lui, par un état de mobilisation idéologique permanente contre le soi-disant ennemi socialiste (dont les instances de contrôle social utilisent exactement la même « ruse »). Le résultat de son diagnostic est celui d'un univers de pensée et de pratiques uni-dimensionnel, dans lequel la possibilité d'une pensée critique devient de plus en plus faible. Le « grand Refus », que Marcuse assimile à tout un pan de la culture moderne de la fin XIX^{ème} - début XX^{ème}, signifiait une rupture face à l'existence factuelle ; selon Marcuse, « actuellement cette distance essentielle entre les arts et l'ordre de tous les jours

¹³¹ BOUCHINDHOMME, Christian, *op. cit.*, p64.

¹³² MARCUSE, Herbert, *L'homme uni-dimensionnel*, Paris : Editions de Minuit, 1968, p32.

est peu à peu abolie par les progrès de la société technique : le grand Refus est refusé. »¹³³ Dans cet ouvrage, Marcuse poursuit parallèlement son travail d'amendement du marxisme « classique » en remettant en question le potentiel révolutionnaire du prolétariat, comme l'avait fait avant lui Horkheimer, dès les années 1930. Pour Marcuse les espoirs de transformation passent désormais uniquement par des minorités, des marginaux combatifs, et des groupes d'intellectuels radicaux prêts à prendre des risques pour accompagner ces luttes et mettre en avant la théorie critique. Son ouvrage fut vigoureusement attaqué, autant par les marxistes « orthodoxes » que par des théoriciens conservateurs. Néanmoins, malgré son fort pessimisme, *L'homme uni-dimensionnel* a eu un retentissement international dans la seconde moitié des années 1960, influençant de nombreux militants de mouvements de gauche minoritaires ou extraparlimentaires des deux côtés de l'atlantique. Aux Etats-Unis, où Marcuse enseignait, à la University of California de San Diego, il fut surnommé « le joueur de flûte de la jeunesse insurgée » par un journaliste du magazine *Time*, tandis que de nombreux activistes des soulèvements étudiants européens des années 1960 lui vouaient un culte balbutiant, dont témoignaient les banderoles aux trois « M » : Marx, Mao, Marcuse.

En Allemagne de l'ouest, cet activisme fut particulièrement vivace. Affilié à la gauche extraparlimentaire¹³⁴, le mouvement étudiant se développa considérablement au cours de la seconde moitié des années 1960, rencontrant une répression violente de la part des autorités publiques qui, à plusieurs reprises, allèrent jusqu'à faire tirer sur la foule. Suite à la mort de l'étudiant Benno Ohnesorg, abattu par la police lors d'une manifestation contre la venue du Shah d'Iran en Allemagne fédérale, la contestation estudiantine s'est nettement radicalisée, pour culminer durant l'année 1968. L'université de Francfort fut particulièrement touchée par cette vague d'activisme ; à ce sujet il est intéressant d'ajouter quelques mots concernant l'attitude de l'Institut face au soulèvement étudiant. Horkheimer était en effet d'emblée très critique vis-à-vis du mouvement contestataire. Par opposition, même s'il ne pensait pas un instant que les soulèvements étudiants puissent constituer un réel espoir révolutionnaire – son analyse de la situation étant, comme on le sait, bien trop sombre pour supporter un tel diagnostic –, Adorno restait, dans ses déclarations, fondamentalement solidaire des « insurgés » et accepta à plusieurs reprises de discuter publiquement avec les porte-parole du mouvement. Durant l'été 1967 il prit d'ailleurs contact avec Herbert Marcuse dans le but d'aplanir leurs divergences et de trouver une expression commune de la théorie critique face au mouvement contestataire grandissant. Néanmoins, il est indéniable que pour une section non négligeable de celui-ci, l'attitude d'Adorno

¹³³ *Ibid.*, p88.

¹³⁴ Il est important de rappeler qu'entre 1966 et 1969 une coalition SPD - CDU gouverne en Allemagne fédérale. Cette alliance à première vue « contre-nature » reflétait la position fondamentalement pro-capitaliste du parti social-démocrate et la volonté commune de réduire l'influence des syndicats, dont la mobilisation s'était accru au cours des années 1960, avec l'aggravation des conditions économiques. L'alignement du plus important parti de la gauche sur les positions centristes eut pour conséquence de radicaliser encore davantage les mouvements progressistes qui, du coup, se voyaient privés de toute représentation au Bundestag.

(sans parler de l'opposition de Horkheimer qui, par exemple, allait jusqu'à déclarer publiquement son soutien aux Etats-Unis dans la guerre du Vietnam¹³⁵) paraissait bien trop ambivalente.

Stefan Müller n'a sans doute pas tort lorsqu'il évoque un « meurtre du père » à propos de la position qu'adoptèrent de nombreux étudiants des facultés de philosophie et de sociologie de Francfort à partir de 1968. La transformation systématique des cours en assemblées générales et l'occupation par les étudiants des locaux de l'Institut (à laquelle Horkheimer et Adorno répondirent en faisant effectivement appel aux forces de l'ordre) rendirent la position du théoricien critique d'autant plus problématique. Lorsque, début 1969, Adorno fut « agressé » durant un cours par des activistes du S.D.S. (ligue des étudiants socialistes allemands) qui exigèrent de lui une autocritique publique, puis pris à parti par trois étudiantes aux seins nus qui dansèrent autour du philosophe en lui jetant des pétales de rose, sa fragilité mentale et physique était à son comble. Deux semaines plus tard, en juin 1969, Adorno décida de suspendre son enseignement. C'est donc dans un état « d'extrême dépression », selon ses propres termes, qu'Adorno quitta l'Université de Francfort à l'été 1969, avant de succomber à une crise cardiaque moins de deux mois plus tard.

Le fait de savoir si l'œuvre de Jürgen Habermas, qui continua d'enseigner à l'Université de Francfort après la crise de 1968-69, représente à proprement parler une continuité de l'« Ecole de Francfort » reste aujourd'hui une question problématique. Dans une première partie de sa carrière universitaire, il semble en tout cas avoir poursuivi l'**exploration de thématiques propres à la théorie critique**. Sa thèse d'habilitation, portant sur l'espace public bourgeois du XVIII^{ème} siècle à nos jours, reste dans la lignée de l'approche critique, même si Habermas se concentre d'emblée sur la question du débat public et du potentiel émancipateur des processus communicationnels eux-mêmes. Au cours de la *querelle allemande des sciences sociales* des années 1960, qui opposa les théoriciens critiques (Adorno en tête) aux tenants des sciences empirico-analytiques¹³⁶, Habermas s'attacha à démontrer comment l'argument de la neutralité axiologique émis par Karl Popper et les autres positivistes s'apparentait lui-même à une falsification idéologique masquant la domination et primauté de la relation d'échange. Dans son ouvrage *Technique et science comme idéologie*, paru en 1968, Habermas esquisse le profil de l'Etat purement gestionnaire dont le but est de « rendre plausible, auprès des membres d'une démocratie, l'idée d'éviter de discuter publiquement des questions pratiques et de guider l'action des dominants exclusivement en vue de résoudre les questions techniques et administratives. »¹³⁷ Pour Habermas, il s'agit de montrer comment l'idéologie technocratique parvient à assurer et à justifier la dépolitisation de la majorité de la population, étouffant ainsi le débat public, excluant de fait les individus des processus de décision qui affectent l'ensemble de la société. Comme le souligne Frédéric Vandenberghe dans l'extrait suivant de son ouvrage *Une histoire critique de la sociologie allemande*, Habermas

¹³⁵ MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p462.

¹³⁶ Je reviendrai sur cette « querelle » dans la sous partie I.3.

¹³⁷ WIGGERSHAUS, Rolf, *op. cit.*, p622.

avance que le progrès social ne passe pas simplement par une libération des forces productives mais requiert simultanément une « évolution de l'interaction » :

« Il faut également élever le niveau de la réflexion et aider la conscience des individus agissant à progresser dans l'émancipation (...). Progresser dans l'émancipation signifie : se libérer des dogmatismes, dissoudre les idéologies et le fétichisme des rapports sociaux, étendre la communication exempte de domination, former une volonté collective éclairée, cultiver une opinion publique rationnelle et éclairer la décision publique par la discussion rationnelle. (...)

Contre la dépolitisation des masses, (Habermas) plaide donc pour une repolitisation de la science, repolitisation qui passe par le dialogue, effectué selon le modèle éprouvé de la « table ronde », entre scientifiques, politiques et citoyens, ainsi que pour une démocratisation radicale de la sphère publique. »¹³⁸

C'est à partir de ces analyses que la théorie de Jürgen Habermas évoluera vers le concept de *l'agir communicationnel* conçu en tant que processus social potentiellement émancipateur et philosophiquement présenté comme moyen de « sauver les meubles » de l'*Aufklärung*, dont Habermas revendique une part d'héritage certaine. C'est en ceci qu'il se distinguera le plus nettement de l'ancienne théorie critique, dont l'analyse des Lumières ne laissait guère plus de place pour un espoir aussi affirmé (comme je tenterai de le démontrer dans le chapitre suivant). A partir de la fin des années 1970, Habermas développe cette *Théorie de l'agir communicationnel*, qu'il complète au début des années 1990 par des théories de l'éthique discursive (visant, sur un plan interindividuel, à garantir une authentique compréhension mutuelle) et du droit (tendant à une reformulation contemporaine de l'idéal démocratique). Depuis une dizaine d'années, les différents travaux menés au sein de l'*I.F.S.* (qui existe encore structurellement en tant que centre de recherche de l'Université de Francfort) se sont orientés autour de la question des « pathologies » liées à la démocratisation et au processus d'individualisation¹³⁹. En se focalisant notamment sur le thème de la reconnaissance individuelle, l'actuel directeur de l'Institut, Axel Honneth, s'attache à « donner un soubassement anthropologique à l'éthique de la discussion de Habermas. »¹⁴⁰ A Paul Zawadski d'ajouter, de façon assez euphorique, qu'en « remplaçant critique et visée émancipatrice dans le cadre d'une critique interne de la démocratie, nous sommes loin d'avoir épuisé l'extraordinaire richesse de l'inspiration et des intuitions inquiètes des auteurs de Francfort. »¹⁴¹ Mais face à cette « nouvelle théorie critique », la prudence exige que l'on se souvienne de ces quelques mots du jeune Max Horkheimer : « Il est connu que la bourgeoisie peut "discuter" de tout. Cette possibilité est un élément de sa force. »¹⁴²

¹³⁸ VANDENBERGHE, Frédéric, *Une histoire critique de la sociologie allemande, T2.*, Paris : La Découverte, 1998, pp193-194.

¹³⁹ ZAWADSKI, Paul, *op. cit.*, p50.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² HORKHEIMER, Max, *Crépuscule, op. cit.*, p43.

2. Spécificités de l'approche critique

A. La dialectique de la raison.

A.1. Comment la science se retourne-t-elle en mythologie ?

Comme je l'ai signalé dans le chapitre précédent, *La dialectique de la raison* est le fruit d'un travail collectif prolongé de Max Horkheimer et Theodor Adorno. L'ouvrage lui-même fut écrit entre 1941 et 1944 alors que les deux philosophes se trouvaient sur la côte ouest des Etats-Unis¹⁴³. A cette étape de la réflexion il serait légitime que le lecteur questionne les raisons qui me conduisent à consacrer un sous-chapitre entier à cet ouvrage. Tout d'abord, contrairement à d'autres travaux que j'ai évoqué (*Dämmerung, Minima Moralia, The authoritarian personality, Prismen...*), le « livre sur la dialectique », comme l'appelaient familièrement ses deux auteurs, est sans doute l'œuvre la plus systématique d'un courant de pensée philosophique qui se distingue par ailleurs par son refus de tout système, de toute systématisation. Contrairement aux livres que je viens de citer, qui sont soit centrés sur un phénomène spécifique, soit constitués d'articles et d'aphorismes portant sur des sujets très divers¹⁴⁴ – et bien que *La dialectique de la raison* soit également composée de plusieurs « fragments » philosophiques – cet ouvrage a l'intérêt de présenter, de façon explicite et au final assez homogène, **les notions clefs pour comprendre le cheminement, la dynamique interne de la théorie critique**. Comme j'essaye de le montrer dans ce chapitre, il semble indispensable de prendre en compte (et, par conséquent, d'expliciter) les fondements philosophiques de la théorie critique si l'on souhaite réellement débattre de la validité de l'approche critique de l'industrie culturelle, dans sa dimension plus sociologique, et notamment de ce qu'elle peut encore apporter, aujourd'hui, pour l'analyse de l'industrie musicale.

C'est là la seconde raison de ce choix : mieux que tout autre texte, *La dialectique de la raison* illustre de manière relativement claire le parcours philosophique qui mène de la recherche fondamentale philosophique à ces « applications » que sont les études critiques – principalement effectuées par Theodor Adorno – sur l'industrie culturelle du milieu du XX^{ème} siècle. Sans s'aventurer dans le labyrinthe de sa philosophie, on peut difficilement dépasser le stade du résumé superficiel et stérile (voire celui du cliché péjoratif) de la sociologie d'Adorno. Mais, comme le concédera tout lecteur qui s'est un tant soit peu attardé au sein des ouvrages théoriques

¹⁴³ Il me semble important de signaler que le travail d'analyse entamé par les deux philosophes avec *la dialectique de la raison* fut poursuivi par Adorno, seul, dans les deux décennies suivantes et aboutit à la publication de *Dialectique négative* en 1966. Lorsque cela sera utile, je compléterai mon exposé par certaines références à ce travail ultérieur.

¹⁴⁴ Ceci dit, dans le premier cas comme dans le second il est bien sûr possible de partir du texte dans sa diversité ou sa spécificité pour « aller à la rencontre » des propositions fondamentales de la théorie critique.

fondamentaux de l' « Ecole de Francfort » – à commencer par ceux d'Adorno – il s'agit là d'une **entreprise particulièrement exigeante**, tant du point de vue de l'aptitude à la conceptualisation qu'elle requiert qu'au niveau de la simple concentration demandée. Mon expérience personnelle au cours de la lecture des écrits philosophiques d'Adorno s'apparente à celle d'un nécessaire « arrachement » : le lecteur doit en quelque sorte parvenir à se détacher de tout un pan de l'expérience habituelle, quotidienne, afin d'*entrer* dans l'ouvrage. C'est au fond comme si l'on devait enlever ses « chaussures idéologiques » devant la porte de l'édifice avant d'y accéder ; ce n'est qu'à ce moment là qu'on se rend compte à quel point ces chaussures sont familières et confortables. Cette impression est confirmée lorsqu'on revient vers un passage de *La dialectique de la raison* ou de *Modèles critiques*, par exemple, pour la troisième ou la quatrième fois, après avoir posé le livre pendant quelques mois : aux mots caractéristiques, à la rareté des retours à la ligne, on reconnaît le texte, mais il demeure au premier abord quasi incompréhensible ; on reconnaît sa propre écriture dans les notes rédigées, les annotations dans la marge, mais au début, on jurerait presque que celui qui a écrit ces commentaires devait se trouver dans un état second. Puis, lentement, les pieds nus se réhabituent au contact du sol. Cette pensée dialectique ressemble bien à un labyrinthe, car oui : le lecteur peut facilement s'y perdre – et aujourd'hui encore, nombreux sont les chercheurs en sciences sociales qui préfèrent éviter ce risque potentiel.

Par conséquent, **des propositions centrales de *La dialectique de la raison* ont parfois été mal interprétées**, comme c'est le cas lorsque cette dialectique est réduite à n'être que le mouvement historique à l'œuvre dans le passage d'une obscure ère du mythe à l'époque moderne, caractérisée par la primauté de la raison. Il en est de même lorsqu'on la résume à une simple critique des Lumières et de la rationalité, qui se rapprocherait alors de certaines thèses postmodernistes. Enfin, on ne saurait se contenter d'une lecture qui présenterait la « raison instrumentale » comme un pervertissement de la raison des Lumières. Comme on pourra le constater dans la suite de mon exposé, ces raccourcis ont notamment eu pour conséquence de produire des interprétations scindées de *La dialectique de la raison*, dans lesquelles les différents « fragments » de l'ouvrage – à commencer par le chapitre sur l'industrie culturelle – étaient artificiellement dissociés de l'ensemble du raisonnement, apparaissant alors comme autant d'énoncés dogmatiques isolés, opportunément étrangers à la réalité sociale. Afin d'éviter ces écueils, il semble pertinent d'appréhender cette œuvre d'emblée comme **une sorte de fresque métahistorique globale qui, partant des origines même de l'humanité, nous guide lentement jusqu'à la configuration sociale désastreuse que les deux philosophes observent au milieu du XX^{ème} siècle**. En remontant par les différents stades de la pensée humaine (science, métaphysique, religion, mythe, magie), les auteurs auraient eu pour ambition d'explorer en quelque sorte ce « parcours » qui *débuterait* dans un elliptique temps protohistorique et conduirait droit à la l'inhumanité d'Auschwitz : « Ce que nous nous étions proposé de faire n'était en effet rien de moins que la tentative de comprendre pourquoi l'humanité, au lieu de s'engager dans des

conditions vraiment humaines, semblait dans une nouvelle forme de barbarie »¹⁴⁵, annoncent-ils dans l'introduction de leur ouvrage. Aux deux philosophes de poursuivre, quelques pages plus loin, l'explicitation de leur démarche : « L'aporie à laquelle nous nous trouvâmes confrontés durant notre travail se révéla être ainsi le premier objet que nous devons examiner : l'autodestruction de la Raison. (...) Si la Raison n'entreprend pas un travail de réflexion sur ce moment de régression, elle scellera son propre destin. »¹⁴⁶

L'un des constats élémentaires que l'on trouve dans *La dialectique de la raison* est celui de la profonde analogie qui caractérise les attitudes que les hommes présentent, à chaque nouveau stade de la pensée, envers le « mode de pensée » précédent. En effet, Horkheimer et Adorno observent comment, à l'heure actuelle, la science positiviste – cette raison instrumentale propre à la société industrielle – reproche à la philosophie et à la métaphysique précisément ce que la métaphysique a autrefois reproché à la religion et à la mythologie. De même, le « système » des dieux grecs a supplanté la pensée magique avec une même réprobation : à chaque étape, la domination de la nature par la pensée humaine se dépasse et se perfectionne en quelque sorte. Dans cette optique, les deux philosophes montrent comment on est passé des rituels animistes élémentaires à la représentation d'un cosmos dans lequel les principaux éléments naturels sont représentés par des divinités spécifiques et, de cette façon, *maîtrisés* ; puis, comment cette pensée-là a cédé le pas au monothéisme, « système » où l'unité de la divinité permet un *contrôle* plus étroit. Le mythe, enfin, a progressivement été remplacé par la raison de la métaphysique puis des Lumières, qui permet une catégorisation et un calcul plus efficaces de l'environnement naturel, en vue d'une domination plus grande encore de celle-ci. Enfin, comme le souligne Frédéric Vandenberghe, « le logos scientifique, qui prend la relève du logos philosophique, continue le travail de réduction de ce dernier. Ordonnant la destruction des qualités et des essences, la science désenchant le monde. »¹⁴⁷ **A chaque étape, la pensée humaine devient donc plus inclusive, jusqu'à ce que la raison instrumentale parvienne à incorporer totalement le monde réel en célébrant les « faits bruts » de l'empirisme positiviste ; mais cet élan inclusif n'est pas propre à la raison : il est déjà fondamentalement en germe dans le mythe, qui préfigure ainsi la raison. La tâche de la raison est de réduire toute qualité à de la quantité ; le chiffre règne en maître. Cette analyse conduit les deux philosophes à conclure que de « Parménide à Russel, la devise reste : Unité. Ce que l'on continue à exiger, c'est la destruction des dieux et des qualités. »¹⁴⁸ Le passage suivant résume en quelque sorte l'aboutissement de ce parcours :**

« En tant que souverains de la nature, le dieu créateur et la raison organisatrice se ressemblent. L'homme ressemble à Dieu par sa souveraineté sur l'existence, par son regard qui est celui d'un maître, par le commandement qu'il exerce. (...) »

¹⁴⁵ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la raison*, Paris : Gallimard, 1974, p13.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p15.

¹⁴⁷ VANDENBERGHE, Frédéric, *op. cit.*, p42.

¹⁴⁸ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p25.

Le mythe devient Raison et la nature *pure objectivité*. Les hommes paient l'accroissement de leur pouvoir en devenant étrangers à ce sur quoi ils l'exercent. La Raison se comporte à l'égard des choses comme un dictateur à l'égard des hommes : il les connaît dans la mesure où il peut les manipuler. L'homme de science connaît les choses dans la mesure où il sait les faire. »¹⁴⁹

Sous la forme de deux thèses, apparaît donc une « brèche dialectique » dans le rapport mythe / raison, tel qu'il était traditionnellement conçu : « le mythe lui-même est déjà Raison et la Raison se retourne en mythologie. »¹⁵⁰ Malgré sa longueur, le passage suivant mérite d'être reproduit, dans la mesure où Adorno et Horkheimer y développent clairement leur conception **d'une science qui se retourne en mythologie**, puisqu'elle explique toute occurrence par le biais de la répétition (qui est le fondement même du mythe). L'extrait montre également un premier lien entre ces deux thèses et la question (centrale, pour la suite de l'exposé) de la domination sociale.

« Plus la machinerie intellectuelle se soumet à ce qui existe, plus elle se contente de le reproduire aveuglément. C'est ainsi que la Raison rejoint la mythologie dont elle n'a jamais su se libérer. Car la mythologie avait représenté dans ses figures l'essence de ce qui existe (cycles, destin, domination de la nature) comme la vérité et renoncé à l'espoir. Dans la prégnance de l'image mythique comme dans la clarté de la formule scientifique l'éternité des faits trouve une confirmation et la réalité brute est exprimée comme le sens qu'elle entrave. (...) En présentant le passé comme quelque chose d'unique, le cycle prend le caractère de l'inéluctable et la peur inspirée par l'ancien état de choses se répand sur le présent qui devient simple répétition du passé. L'absorption de la réalité présente par une préhistoire légendaire ou par le formalisme mathématique, la relation symbolique entre l'actualité et l'événement mythique qui s'effectue dans le rite ou dans la catégorie abstraite de la science fait apparaître toute nouveauté comme prédéterminée, donc, en fait, comme une reproduction de l'ancien. Tout espoir est enlevé non à la réalité, mais au savoir qui, dans le symbole mythique ou mathématique, s'approprie la réalité comme un schéma et la perpétue comme tel.

Dans le monde rationalisé la mythologie a envahi le domaine du profane. Débarrassée des démons et de leur postérité conceptuelle, l'existence retrouve son état naturel et prend le caractère inquiétant que le monde ancien attribuait aux démons. Classée dans la catégorie des faits bruts, l'injustice sociale, dont ceux-ci sont issus, est aujourd'hui aussi sacrée et intangible que l'était le sacro-saint guérisseur sous la protection de ses dieux. La domination de l'homme n'a pas seulement pour résultat son aliénation aux objets qu'il domine : avec la réification de l'esprit, les relations entre les hommes – et aussi celles de l'homme avec lui-même – sont comme ensorcelées. L'individu étioilé devient le point de rencontre des réactions et des comportements conventionnels qui sont pratiquement attendus de lui. L'animisme avait donnée une âme à la chose, l'industrialisme transforme l'âme de l'homme en chose. »¹⁵¹

¹⁴⁹ *Ibid.*, p27. C'est moi qui souligne en italique.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p18.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp44-45.

A.2. L'épineuse question des origines.

Après cette rapide présentation des deux principales thèses de *La dialectique de la raison* et du « parcours » historique que recouvre ce mouvement dialectique, il est utile de revenir sur la question quelque peu problématique des origines de celui-ci, afin de saisir la portée philosophique fondamentale de ce travail. On peut être tenté de considérer, comme le fait Rolf Wiggershaus, que l'analyse d'Adorno et Horkheimer supposerait l'existence d'un « monde premier »¹⁵², équivalent à un état de « nature pure »¹⁵³, qui serait antérieur à la séparation homme / nature. Dans cette optique, un premier pas décisif aurait été franchi « lorsque les hommes se mirent à penser »¹⁵⁴, érigeant ainsi un sorte de « barrage » isolant la nature extérieure (pour ce qu'elle comportait de dangers : menaces météorologiques, catastrophes naturels, prédateurs...) de la nature intérieure de l'homme. En poursuivant ce raisonnement on peut concevoir que lorsque les hommes quittent ce « monde premier », ils ressentent simultanément le bonheur de celui-ci tout en le perdant. La pensée s'affirmerait ainsi face à la nature ; d'une part, en contraignant la nature intérieure à se modérer (par le biais d'un contrôle des pulsions) et, d'autre part, en désenchantant la nature extérieure, c'est-à-dire en détruisant l'impression d'une nature qui peut être un surcroît de félicité ou d'épouvante. Rolf Wiggershaus souligne que de cette façon sont « dénoncées et atrophiées : la capacité d'abandon de la nature intérieure et la capacité de séduction de la nature extérieure. »¹⁵⁵ Ainsi, la « proto-raison » de l'homme préhistorique (qui apparaît avec l'abandon de l'hypothétique « monde premier ») s'apparente d'emblée à une **tentative de maîtrise de la peur et du plaisir**, par le biais d'une réification de la nature extérieure et d'une construction psychique élaborée, visant à contrôler la nature intérieure. Comme le souligne Rolf Wiggershaus, « l'abandon du premier monde débouchait sur un combat de longue haleine contre la nature elle-même. »¹⁵⁶ Les origines de la raison, cherchant désespérément à maîtriser la réalité, se situeraient donc dans la peur de l'homme face à ce que découvre sa perception et sa pensée balbutiantes.

On a souvent interprété ce point de *La dialectique de la raison* comme étant une sorte de mythe originel d'un nouveau type, mais Adorno et Horkheimer spécifient que **c'est justement le processus par lequel la peur et la vulnérabilité sont maîtrisées qui déclenche la succession temporelle et le telos historique.**¹⁵⁷ Ce processus, partie pleinement intégrante de la dialectique de la raison, construit conceptuellement son propre commencement – ou plutôt « l'illusion » de celui-ci –, et pose ainsi une union fondamentale entre homme et nature. Comme le souligne Frederic Jameson, « l'originalité de la conception d'Adorno et Horkheimer d'une "dialectique de la Raison" est que celle-ci exclut tout commencement ou premier terme, et décrit spécifiquement la 'Raison' [Enlightenment] comme un processus "toujours-déjà" dont la structure repose précisément

¹⁵² WIGGERSHAUS, Rolf, *op. cit.*, p322.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p323

¹⁵⁷ JAMESON, Frederic, *op. cit.* p99.

sur sa génération de l'illusion que ce qui le précédait (et qui était déjà une forme de Raison) était ce moment "originel" du mythe, l'union archaïque avec la nature, que la Raison "correcte" a pour vocation d'annuler. »¹⁵⁸ En dernière analyse c'est le processus de maîtrise de la peur qui crée ce passé fusionnel homme – nature ; la notion de « monde premier » qu'avance Rolf Wiggershaus présente finalement peu d'intérêt, hormis sa valeur didactique pour une première approche du texte. Par extension, selon Frederic Jameson, ce constat entraîne la nécessité d'un diagnostic des limites structurelles et des pathologies propres à la vision historique : l'image d'une unité archaïque est toujours projetée sur le fait historique actuellement observé, comme si elle représentait le passé "inévitabile" de celui-ci, mais lorsqu'on se tourne vers ce passé, il disparaît aussitôt. Ainsi, on en revient précisément à cette critique d'une science qui se retourne en mythologie, développée dans la seconde thèse de *La dialectique de la raison*, que j'ai résumée plus haut.

Plus fondamentalement, on l'aura compris, **Adorno et Horkheimer interrogent les catégories mentales implicites de cette « proto-raison »** de la pensée magique qui préfigurent la raison instrumentale et son ultime « retour » vers le mythe. Pour cela leur analyse s'arrête un temps sur « la trouble imprécision du principe religieux vénéré sous le nom de *mana* dans les phases les plus primitives de l'humanité »¹⁵⁹. Celui-ci correspondrait à « tout ce qui est inconnu, étranger : tout ce qui transcende les limites de l'expérience, tout ce qui dans les objets représente plus que leur réalité déjà connue. »¹⁶⁰ Le passage suivant se doit d'être plus étroitement commenté :

« L'expérience de l'inhabituel recevra pour nom le cri de terreur poussé par l'homme qui la vit et qui fixe la transcendance de l'inconnu par rapport au connu : la terreur prend un caractère sacré. Le dédoublement de la nature en apparence et essence, en action et force, à partir duquel le mythe et la science deviennent possibles, naît de la peur de l'homme qui, en s'exprimant servira d'explication. »¹⁶¹

Pour Adorno et Horkheimer, ce « cri de terreur » face à l'inhabituel s'apparente à un « langage – tautologie » ; néanmoins, en introduisant le principe de la divinité, l'homme accède à un véritable langage¹⁶². Lorsqu'un arbre, par exemple, n'est plus seulement « un arbre », mais également « le siège du mana », le langage existe et exprime ainsi l'identique et le non-identique.¹⁶³ Ceci est d'une importance particulière pour la suite du raisonnement, car une telle catégorisation mentale s'apparente à la pensée dialectique, « où toute chose n'est jamais que ce qu'elle est, tout en devenant ce qu'elle n'est pas »¹⁶⁴. De plus, cette pensée réfute d'emblée la définition que la Raison attribuera (plus tard) au concept, comme étant identique à la chose

¹⁵⁸ *Ibid.*, p100.

¹⁵⁹ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p32.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p33.

¹⁶³ *Ibid.*, p32.

(affirmant ainsi le principe d'identité, par le biais du concept, du sujet et de l'objet). En posant l'identique *et* le non-identique de la chose, cette pensée dialectique première apparaît comme l'origine d'une définition objective (c'est-à-dire partant de l'objet) qui sépare le concept de la chose¹⁶⁵ (On comprendra bientôt l'importance que peut revêtir une telle définition). Cependant, les deux philosophes relativisent aussitôt cette observation : il s'agit certes d'une pensée dialectique, mais celle-ci est impuissante « dans la mesure où elle se développe à partir du cri de la terreur qui est duplication, tautologie de la terreur elle-même. »¹⁶⁶ En effet, les noms des divinités ne sont que « l'écho pétrifié » de la profonde terreur, de la faiblesse de l'homme, et n'éloignent en rien celles-ci. Aux deux philosophes de conclure que c'est ainsi, d'emblée, « qu'est tracée la voie de la démythisation, de la Raison, qui identifie l'animé à l'inanimé comme le mythe identifie l'inanimé à l'animé. »¹⁶⁷ Face à cette catégorisation mentale qui échoue, qui ne modifie en rien la faiblesse de l'homme face à la nature, la pensée mythologique va s'efforcer d' « effectuer » l'assimilation de l'inconnu de la nature au sein du mythe connu (car inventé), tandis que la Raison, surpassant peu à peu le Mythe, assimile le monde réel aux abstractions scientifiques, dès lors que celles-ci permettront de mieux dominer la nature (intérieure et extérieure). C'est ce qui permet aux philosophes d'affirmer que « la Raison est la radicalisation de la terreur mythique », puisque **l'abstraction scientifique redouble la réification, en occultant la vision et la pensée humaines, alors qu'elle se donnait pour programme d'émanciper l'homme.** C'est cette étape de la réflexion que résume Frédéric Vandenberghe dans le passage suivant de son *histoire critique de la sociologie allemande* :

« La science pensait déenchanter le monde, mais en le soumettant au formalisme logico-mathématique, elle l'a réenchauté. Incapable de penser l'altérité et la multiplicité, la science réduit la pensée à une simple tautologie. à la constatation de ce qui est et de ce qui se répète, et à son affirmation. (...) La science n'a aucune conscience de ce qu'elle est, à savoir réduction du monde à sa seule dimension ensidique, à un "ensemble de choses réifiés" * par projection inconsciente des catégories de l'entendement sur le réel et identification de l'apparence à la chose elle-même. »¹⁶⁸

A.3. Concept, identité, échange.

Arrêtons-nous un instant sur la question de l'*identité*, qui paraît d'une importance capitale pour bien comprendre les fondements philosophiques de la théorie critique. Dans son ouvrage *Late Marxism*, Frederic Jameson approfondit l'analyse de ce point précis, en montrant comment

¹⁶⁴ *Ibid.*, p33.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ VANDENBERGHE, Frédéric, *op. cit.*, pp43-44. * Cette citation provient de ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p190.

Adorno considère avec beaucoup de méfiance le concept philosophique lui-même, dans la mesure où celui-ci affiche la **prétention de réunir le sujet et l'objet**, représentant en quelque sorte leur unité perdue¹⁶⁹. Dans *La dialectique de la raison*, cette prétention fondamentale du concept philosophique, celle de l'équivalence, de l'identité, apparaît éminemment suspecte : elle sous-tend clairement, comme on l'a vu, les différentes manifestations historiques de la dialectique de la raison, jusqu'à trouver son expression la plus développée dans « l'immanence pure du positivisme »¹⁷⁰ pour lequel « plus rien ne doit rester en dehors, car la simple idée du "dehors" est la source même de la terreur. »¹⁷¹ On peut en effet considérer le positivisme comme une forme de pensée qui s'efforce systématiquement d'éliminer le non-identique ; ceci est d'ailleurs aisément concevable dans la mesure où **l'identité n'existe tout simplement pas dans la nature** : elle est une abstraction pure. Jameson pousse ce raisonnement un peu plus loin : pour lui il n'existe pas d'identité dans la réalité objective.

Rappelant les analyses de Marx dans le premier livre du *Capital*, il se demande comment il se fait que nous puissions concevoir des choses comme étant les « mêmes » dès lors que l'usage de chaque objet spécifique est unique et constitue également un événement temporel unique dans nos propres vies. L'identité de deux objets apparaît donc comme étant basée sur le concept de *l'identité de valeur*, c'est-à-dire « sur la possibilité que nous avons construit historiquement de les comparer (une auto contre tant de kilos de steak), alors qu'en termes d'expérience ou de consommation – autrement dit, en termes de valeur d'usage – ils restent incomparables et, la spéculation, incapable de mettre en balance l'expérience qui consiste à déguster tel steak avec celle d'une virée à la campagne en voiture. »¹⁷² **La valeur d'échange, c'est-à-dire l'abstraction qui permet de relier deux objets non-identiques, apparaît alors comme « la forme primordiale par le biais de laquelle l'identité émerge dans l'histoire de l'humanité. »**¹⁷³ Dans la réalité sociale, la catégorie identité prend donc la forme de la valeur d'échange qui, par exemple, pose une équivalence entre la dernière oeuvre de la musicienne *Björk* et « 12,95€ ». Par extension, le principe d'échange apparaît comme la « première abstraction objective »¹⁷⁴, celle qui précède toutes les abstractions scientifiques et idéologiques à venir : le principe d'échange s'apparente ainsi à une sorte d'« ancêtre social » du positivisme, qui serait potentiellement en germe dans les structures mentales depuis des temps immémoriaux.¹⁷⁵ Les auteurs de *La*

¹⁶⁹ Frederic Jameson rappelle, dès les premières pages de son travail, que si les tenants du postmodernisme ont « tué le concept », celui-ci étant selon eux incapable de « penser » le non-identique – il s'agit là de « l'acéphale » post-structuraliste, position irrationnelle vers laquelle mène la critique de la Raison d'Adorno selon Habermas –, Adorno, quant à lui, préféra défendre une pensée dialectique qui incorpore cette contradiction, en s'efforçant de penser une totalité à même de nous libérer du « sort » du concept. L'ouvrage de Jameson offre évidemment un approfondissement – vertigineux par moments – de cette réflexion.

¹⁷⁰ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *op cit.*, p33.

... *ibid.*

¹⁷² JAMESON, Frederic. *op. cit.*, p23.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p41.

¹⁷⁵ Il est évident que cet aspect de la question ouvre un débat plus problématique, à savoir en quoi les catégories de la pensée pré-déterminent l'organisation sociale ou dans quelle mesure on retrouve l'empreinte des structures sociales dans la pensée humaine. Il est en tout cas patent qu'Adorno n'a jamais souscrit à la

dialectique de la raison se donnent ainsi pour tâche de repérer ce processus à l'œuvre parmi une multitude de configurations sociales dans l'évolution de la civilisation avec comme objectif, toujours, de « contrecarrer » en quelque sorte celui-ci. C'est ce que résume Frederic Jameson dans le passage suivant :

« Quant à la description de ce présent perpétuel de contrôle et de domination – de protection de soi et de préservation de soi – celui-ci est immédiatement identifié comme étant la Raison (...) et peut être plus clairement identifié dans ses stades tardifs et plus contemporains comme (...) le positivisme. (...) Mais afin de surprendre et d'observer le travail de ce processus totalisant et tendanciellement unifiant à l'œuvre dans une variété de matériaux sociaux et de développements historiques (qui peuvent ensuite, synthétisés et narrativement formulés, en constituer chacun des allégories), c'est l'identité du processus à travers toutes ses formes, plutôt que l'identification de celui-ci avec une forme particulière, qu'Adorno et Horkheimer souhaitent souligner dans leur présentation introductive (*Le concept d' "Aufklärung"*) »¹⁷⁶

Parmi ces allégories auxquelles fait référence Frederic Jameson, l'*Odyssée* d'Homère tient une place particulière dans l'ouvrage d'Adorno et de Horkheimer. La célèbre oeuvre d'Homère apparaît pour les deux philosophes comme l'un des « premiers documents représentatifs de la civilisation bourgeoise occidentale »¹⁷⁷ ; ils s'appuient sur une lecture de l'*Odyssée* comme archive anthropologique permettant de mettre en lumière les rouages du rapport dialectique qui relie le mythe et la raison. Pour les deux auteurs, le voyage narré dans l'*Odyssée* donne à voir une sorte d'aube de la culture occidentale, dans laquelle point la prédominance ultérieure de la pensée rationnelle sur la pensée mythique. Adorno et Horkheimer insistent sur le caractère « éclairé » de la pensée d'Ulysse en montrant comment son intelligence et son ingéniosité présupposent par ailleurs une maîtrise de soi extrêmement développée. Car, comme le souligne Frederic Jameson, « la domination du soi va de paire avec la domination de la nature extérieure, même le contrôle le plus modeste de forces menaçantes dans l'environnement présuppose des formes initiales de répression psychique. »¹⁷⁸ Les deux philosophes interprètent par exemple les nombreuses références à la ruse d'Ulysse comme autant d'indicateurs de la raison naissante et de sa supériorité pour la domination de la nature et la préservation de soi. Ils relatent notamment le jeu de mots, auquel Ulysse a recours après avoir vaincu le cyclope Polyphème, fils de Poséidon. En s'appuyant sur la confusion entre son nom (*Odysseus*) et le mot *Oudeis*, phonétiquement très proche, qui signifie *Personne*, Ulysse trompe les autres cyclopes venus venger Polyphème et sauve sa vie en disparaissant.¹⁷⁹ Ulysse use de la ruse, de la parole (et donc de la raison) pour combattre la violence de la nature (symbolisée par les Dieux), pour défier le mythe, démystifier ; mais, ce faisant, il reconnaît la puissance de la nature et du mythe : c'est là l'un des éléments

thèse marxiste d'un communisme primitif et que sa vision anthropologique représente clairement l'homme comme (s')étant fondamentalement préparé au pire, c'est-à-dire au principe d'échange.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp100-101.

¹⁷⁷ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p18.

¹⁷⁸ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p101.

principaux de la dialectique de la raison. La nature fait peur à l'homme ; par conséquent celui-ci invente le mythe, afin d'apprivoiser la nature (et ce faisant devient hors-nature), mais cette séparation n'est que partielle, car la peur et violence, qui sont les indices de la nature dans l'homme, demeurent profondément inscrits en lui. Ulysse va vaincre les mythes en s'appuyant sur une nouvelle forme de compréhension du monde, la raison, mais cette raison est d'emblée une réaction face à ce qui subsiste de nature dans le mythe ; la raison est à concevoir dès ses origines comme ayant pour substrats le peur et la violence de la nature. Ainsi on s'aperçoit comment, dialectiquement, le mythe et la raison sont intimement liés : la raison n'est aucunement en opposition avec le mythe. L'apparition de la subjectivité et du moi individuel, qui caractérise l'homme de la raison, vient du fait qu'il se sépare mentalement de la nature. Mais on voit que cette séparation, d'emblée effectuée sous l'emprise de la crainte, n'arrache pas l'homme à la pensée mythique ; elle le ramène au contraire vers ce point de départ qu'est la peur, source profonde de la domination qui, sous couvert de raison, va finalement saisir l'homme, le faire régresser à des stades ultérieurs de son développement.

De façon schématique, c'est ainsi que les auteurs de *La dialectique de la raison* conçoivent la présence permanente (voire croissante) de la barbarie dans la civilisation bourgeoise, telle qu'on peut la distinguer à l'œuvre dans le fascisme et l'industrie culturelle. La raison instrumentale n'apparaît plus, dès lors, comme on a parfois pu l'expliquer de manière par trop simplifiée, comme une forme de pervertissement de la raison des Lumières. La dialectique du mythe et de la raison, perceptible dès les origines de la pensée humaine, contient dans son mouvement propre la potentialité manifeste de cette évolution ultérieure de la pensée, que les auteurs nomment raison instrumentale. C'est le développement des techniques qui constitue la modification réelle, l'esprit de l'homme étant, en quelque sorte, depuis longtemps « sur la mauvaise voie ».

A.4. *La parabole des Sirènes.*

Adorno et Horkheimer relatent en profondeur le douzième chant de l'*Odyssée*, qui évoque le passage d'Ulysse et de ses compagnons auprès du rocher des Sirènes, dont le chant enivrant et « maléfique » risque de l'empêcher de compléter son voyage, en l'attirant avec son équipage vers une mort certaine. La lecture que proposent les deux philosophes de cet épisode semble particulièrement significative pour la compréhension globale de l'approche critique, notamment dans son analyse de la genèse et du développement de l'industrie culturelle. Il paraît par conséquent utile d'en reproduire ici un extrait assez long, avant d'en développer les extensions philosophiques.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p74.

« Ulysse est mis en garde par Circé, la divinité du retour à l'état animal, à qui il a résisté et qui, en récompense, lui donne la force de résister aux autres puissances de destruction. Mais la séduction des Sirènes reste irrésistible ; nul ne peut échapper lorsqu'il a entendu leur chant. (...) L'ivresse narcotique, qui fait expier par un sommeil semblable à la mort l'euphorie qui suspend le moi est l'un des dispositifs sociaux les plus anciens médiatisant l'autoconservation et l'autodestruction, une tentative du moi de survivre à lui-même. La crainte de perdre le moi et d'abolir en même temps la frontière entre le soi et une autre vie, la crainte de la mort et de la destruction est intimement associée à une promesse de bonheur qui était, à tout moment, une menace pour la civilisation. La voie de la civilisation était celle de l'obéissance et du travail, sur laquelle l'accomplissement ne luit jamais que sous forme d'apparence, de beauté impuissante. La pensée d'Ulysse, à la fois hostile à sa propre mort et à son propre bonheur n'ignore rien de tout cela. Il ne connaît que deux moyens d'échapper au dilemme, dont il prescrit l'un à ses compagnons. Il leur bouche les oreilles avec de la cire et les oblige à ramer de toutes leurs forces. Celui qui veut survivre ne doit pas prêter l'oreille à la tentation de l'irrévocable, et ne peut survivre que s'il ne parvient pas à l'entendre. La société a toujours veillé pour qu'il en soit ainsi. Alertes et concentrés, ceux qui travaillent doivent regarder droit devant eux et ignorer ce qui se trouve à leur côté. Ils doivent sublimer en efforts supplémentaires l'instinct qui les entraîne vers la diversion. C'est ainsi qu'ils deviennent pratiques. Ulysse, le propriétaire foncier qui fait travailler les autres pour lui, choisit la seconde voie. Il écoute mais, ligoté au mât, il ne peut rien ; plus la tentation grandit, plus il fait resserrer ses liens, tout comme les bourgeois, par la suite, refusèrent le bonheur d'autant plus obstinément qu'il leur devenait plus aisément accessible à mesure que leur pouvoir augmentait. Ce qu'entend Ulysse est sans conséquence pour lui, tout ce qu'il est en mesure de faire, c'est un signe de tête demandant qu'on le détache, mais il est trop tard, ses compagnons, incapables d'entendre eux-mêmes, ne connaissent du chant que le danger qu'il peut leur faire courir, non sa beauté ; pour sauver Ulysse et se sauver eux-mêmes, ils laissent leur maître attaché au mât. Ils reproduisent à la fois leur vie et celle de l'opresseur ; l'opresseur, lui, n'est plus en mesure de sortir de son rôle social. Les liens au moyen desquels il s'est irrévocablement enchaîné à la pratique, tiennent en même temps les sirènes à l'écart de la pratique : leur charme est neutralisé et devient simple objet de la contemplation, devient art. Auditeur passif, le ligoté écoute un concert comme le feront plus tard les auditeurs dans la salle de concert, et son ardente imploration s'évanouit déjà comme les applaudissements. C'est ainsi que la jouissance de l'art et le travail manuel se scindent à la fin de l'ère préhistorique. L'épopée contient déjà la théorie appropriée. Le patrimoine culturel est en exacte corrélation avec le travail effectué suivant des ordres donnés ; ils reposent tous deux sur la contrainte inéluctable qu'implique la domination de la nature. »¹⁸⁰

Ce passage montre clairement comment Adorno et Horkheimer « utilisent » le texte d'Homère, à savoir comme « le premier document de l'anthropologie de l'homme au sens moderne »¹⁸¹, selon les termes mêmes du directeur de l'*I.F.S.* Le proto-bourgeois que représente ici Ulysse s'affirme d'emblée par le biais de la domination qu'il exerce contre la nature extérieure (représentée ici par les Sirènes) et la nature intérieure (en se ligotant au mât et en bouchant les

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp49-50.

¹⁸¹ WIGGERSHAUS, Rolf, *op. cit.*, p323.

oreilles de ses travailleurs), potentiellement attirée par ce retour à l'état animal que représente l'enivrement. La posture du héros de l'*Odyssée* confirme ainsi l'importance de la répression psychique dans la préservation du soi civilisé ; la douleur et la contradiction propres à cette répression apparaissent comme le prix exigé par la dialectique de la raison pour garantir l'autoconservation de l'individu « éclairé ».

Mais par ailleurs, ce passage paraît d'une importance exceptionnelle parce qu'il illustre plusieurs propositions fondamentales de l'approche critique, tant sur le plan des considérations esthétiques que du point de vue des fondements philosophico-sociologiques de la pensée critique. D'une part, il est important de comprendre qu'Adorno et Horkheimer perçoivent là **l'origine même de la civilisation bourgeoise, en ce qu'elle découle de façon intrinsèque de la séparation entre ouvriers (rameurs) et exploitant (Ulysse)**. De plus, les auteurs insistent sur le fait que cette scission est fondamentalement marquée par **l'aliénation mutuelle et complémentaire du maître et des esclaves** : c'est chacun privé de sa liberté qu'ils s'engagent furieusement sur le chemin de la civilisation. Parallèlement, cette séparation en forme de genèse de la lutte des classes entraîne des conséquences profondes vis-à-vis de la dimension sociale de l'art. Comme le souligne Frederic Jameson, Ulysse, en parvenant à neutraliser la force de séduction du chant des Sirènes, expérimente la contemplation de l'Art qui caractérise le spectateur bourgeois ; les rameurs, quant à eux, « découvrent quelque chose de plus profond à propos de "l'œuvre d'art individuelle" à laquelle ils restent eux-mêmes sourds », à savoir le « contenu de vérité » de celle-ci¹⁸². Pour Horkheimer et Adorno (qui systématisera plus tard ces réflexions dans son ouvrage *Théorie esthétique*), les esclaves expérimentent ce « contenu de vérité » dans leur travail manuel forcé : ceci renvoie directement à la notion de la profonde *culpabilité de l'Art*¹⁸³ dans une société de classes, « l'art en tant que luxe et privilège de classe »¹⁸⁴. L'extrait suivant de *Late Marxism* développe cette problématique centrale pour l'approche critique de l'art :

« Cette culpabilité irréparablement associée avec l'activité artistique est (...) un motif plus profond pour la séparation radicale, chez Adorno, de l'Art en général et des œuvres individuelles : car ce que font ces dernières, ce à quoi elles "œuvrent" dans le processus artistique, c'est la confrontation de ce sentiment de culpabilité universel, (...) afin de le porter à la conscience sous la forme d'une contradiction irrésoluble. Les œuvres d'art individuelles ne peuvent jamais résoudre cette contradiction, mais elles peuvent recouvrir une certaine authenticité en l'incluant comme contenu et matière brute, comme ce que l'œuvre d'art individuelle doit constamment confronter, dans toute sa virulence. »¹⁸⁵

Ainsi, si la scission entre bourgeois et prolétaire, entre jouissance artistique et travail manuel, entraîne la **culpabilité sociale fondamentale de l'Art**, Adorno place néanmoins une

¹⁸² JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p130.

¹⁸³ Ceci n'est évidemment pas sans lien avec les réflexions que développe à ce sujet Walter Benjamin dans la septième thèse de son essai *Sur le concept d'histoire*, que j'ai évoquée dans la sous-partie précédente.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

leur d'espoir dans les œuvres qui ne tentent pas de dissimuler cet état de fait, celles qui, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, expriment la dysharmonie sociale dans toute sa brutalité. Pour en revenir plus directement à l'extrait de *La dialectique de la raison* que j'ai reproduit plus haut, il est intéressant de résumer une autre proposition implicite dans cette évocation du douzième chant de l'*Odyssée*, qui a cette fois-ci trait à la fonction sociale de la musique dans une culture soumise à la pensée rationnelle. Selon Horkheimer et Adorno, la position d'Ulysse est en effet caractéristique de celle du spectateur bourgeois dans la mesure où celui-ci ne doit pas succomber à ce qui, dans le chant (et dans la musique plus généralement) peut nuire à son autoconservation et l'amener à exprimer ses pulsions refoulées. Ainsi, écrivent-ils, « les Sirènes ont une *qualité* spécifique, mais dans la préhistoire bourgeoise, elle est déjà neutralisée et réduite à n'être que nostalgie pour celui qui passe. »¹⁸⁶ La position prostrée de l'auditeur d'un concert, dont les applaudissements figés trahissent l'aliénation émotionnelle, est synonyme de ce désenchantement inclusif qui caractérise la raison triomphante : « Depuis la rencontre heureusement manquée d'Ulysse avec les Sirènes, tous les chants ont une blessure, et la musique occidentale tout entière souffre de l'absurdité que représente le chant dans la civilisation, ce chant qui proclame néanmoins le pouvoir de tout art musical qui est d'émouvoir. »¹⁸⁷

Les deux philosophes approfondissent cette même question dans le chapitre *Juliette, ou Raison et morale*, qui est notamment basée sur une analyse d'œuvres du marquis de Sade. La **jouissance est appréhendée à la fois comme élément constitutif de la civilisation et tentative d'échapper à la contrainte de celle-ci** ; elle apparaît néanmoins comme une « vengeance » de la nature¹⁸⁸ dans la mesure où, à travers le plaisir (orgies primitives, violations des prescriptions sociales), les hommes s'évadent de la civilisation et du rôle ordonné qu'ils y jouent. Avec le « progrès » de la civilisation et de la raison, le contrôle du plaisir et de la jouissance devient, selon Adorno et Horkheimer, un enjeu primordial – analyse qui n'est évidemment pas sans rappeler les thèses de Michel Foucault. Laisser ce plaisir, cette jouissance, se perpétuer revient en effet à reconnaître une part de non-maîtrise de la nature et, ainsi, à bafouer la raison. C'est pour cela que **le plaisir devient peu à peu filtré dans les formes supérieures de la culture** que sont les concerts symphoniques de Beethoven ou le néo-classicisme de David : « pour ceux qui sont assujettis (les maîtres) tentent de doser cette jouissance lorsqu'ils ne peuvent pas les en priver complètement. »¹⁸⁹ Au final on mesure l'étroitesse de la frontière – de l'étape – qui sépare ces formes sociales élaborées de « dosage » de la jouissance, spécifiques à la culture bourgeoise à partir du XVII^{ème} siècle, avec ce que Horkheimer et Adorno interprètent comme une disparition pure et simple du plaisir « dans les divertissements organisés »¹⁹⁰ du nazisme ou de l'industrie culturelle.

¹⁸⁶ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p.73. C'est moi qui souligne en italique.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p114.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p115.

¹⁹⁰ *Ibid.*

A.5. Industrialisation de la culture et défense du non-identique.

Pour pouvoir aborder une telle proposition sans hausser les épaules – car, après tout, qui, en lisant ces lignes, ne s'offusque pas de la pensée que ce que l'on s'imaginait être du plaisir n'était qu'un trompe-l'œil posé sur la barbarie! –, il faut bien entendu prendre en considération l'ensemble de ce que j'ai tenté d'exposer jusqu'ici, en évoquant ce mouvement dialectique que les deux philosophes repèrent à travers l'évolution de l'humanité. On doit en effet s'efforcer de suivre les auteurs de *La dialectique de la raison*, ne serait-ce que pour comprendre « où ils veulent en venir » et cette patience dans la lecture, même lorsqu'on est confronté aux exagérations les plus brutales¹⁹¹, apparaît comme la seule voie possible pour être en mesure de considérer la validité scientifique de l'approche critique. Poursuivant l'exposé de la « fresque métahistorique » sous-jacente dans l'ouvrage d'Adorno et Horkheimer, il est manifeste que pour les deux auteurs, à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle, une évolution majeure intervient dans la pensée occidentale, participant de nouvelles « avancées » scientifiques et techniques qui accompagnent les prémisses de la révolution industrielle. Avec la raison instrumentale, le mouvement dialectique s'emballe en quelque sorte : plus rien ne doit échapper à cette raison remystificatrice, dont le « système totalitaire » prétend désormais être en mesure d'inclure l'ensemble de la vie humaine. Le formalisme logico-mathématique qui caractérise cette science technique affiche en effet l'ambition de cartographier et de contrôler la totalité de l'homme et de son environnement. C'est ce qu'affirment les deux philosophes dans le passage suivant :

« L'homme ne se définit plus que comme une chose, comme élément de statistiques, en termes de succès ou d'échec. Ses critères sont l'autoconservation, la conformité – réussie ou manquée – à l'objectivité de sa fonction et aux modèles qui lui sont donnés. Tout le reste, idée et criminalité, subit la contrainte de la collectivité, qui monte la garde depuis l'école jusqu'au syndicat. Mais même cette collectivité menaçante n'est que la surface trompeuse sous laquelle se dissimulent les puissances manipulatrices et leur violence. Sa brutalité qui maintient l'homme à son poste n'est pas plus représentative de la qualité de l'homme que la valeur ne représente la qualité des objets d'usage. La déformation de la connaissance sans préjugés renvoie à la domination, au principe que produisait déjà la spécification du mana dans les esprits et les dieux qui fascinaient dans les tours de magiciens et des guérisseurs. La fatalité, par laquelle la préhistoire expliquait la mort qu'elle ne comprenait pas, caractérise l'existence réelle ou plus rien n'est inexpliqué. La peur panique de midi, moment où les hommes prenaient soudain conscience de la nature comme d'une totalité, a trouvé son équivalent dans la panique prête à surgir à tout moment aujourd'hui. Les hommes attendent que

¹⁹¹ Il faut ajouter que la dramatisation et la « surinterprétation » apparaissent comme des médiums de la vérité dans la pensée philosophique d'Adorno, qui invoque par ailleurs, comme on le verra, un concept qui soit en mesure de penser contre lui-même. Pour Frédéric Vandenberghe, « Adorno est le maître de l'exagération ». *op. cit.*, p58.

ce monde sans issue soit mis à feu par une totalité qu'ils constituent eux-mêmes et sur laquelle ils ne peuvent rien. »¹⁹²

Ainsi, la **totalité sociale s'efforce une fois de plus d'écraser et d'incorporer le particulier**, mais cette fois-ci la boucle de l'aliénation paraît bel et bien en voie d'être bouclée : la pensée libre et émancipatrice est touchée au cœur par cette « raison froide et impitoyable (qui) ne connaît que des choses, des choses qu'elle peut manipuler, saisir et soumettre »¹⁹³. Rappelons-le, Adorno apparaît comme le défenseur de toute particularité menacée, comme le souligne judicieusement Frédéric Vandenberghe dans le passage suivant : « De tout ce qui ne se laisse pas subordonner au principe régnant de l'identité, échappe encore à la loi d'échange, n'est pas assimilable par les concepts, bref, de tout ce qui est en train de se perdre dans l'ombre et dans l'oubli et se fixe dans cette terre inconnue entre l'être et le néant pour nous parler de l'Autre, ne fût-ce que le temps d'un éclair, Adorno se fait le porte-parole. »¹⁹⁴ C'est dans cette optique philosophique d'un sauvetage du non-identique que se situent les deux philosophes lorsqu'ils abordent le chapitre sur *la production industrielle des biens culturels*.¹⁹⁵ Le constat de l'élimination du soi réflexif par la raison instrumentale surplombe l'ensemble des réflexions de cette partie de l'ouvrage.

Contrairement aux philosophes des Lumières et de l'*Aufklärung*, qui ont posé le soi réflexif comme point de départ, Adorno et Horkheimer : formulent certes cette notion de sujet, d'individu autonome, mais il s'agit là d'un but à atteindre et non une donnée préliminaire à partir de laquelle peut se développer la philosophie ou les sciences sociales. Le diagnostic des deux auteurs paraît d'autant plus sombre que, selon eux, l'ultime espace social où cette individualité autonome pouvait encore – éventuellement – se manifester, à savoir l'expérience artistique, est en passe d'être « colonisé » par la raison instrumentale. Alors qu'à l'époque libérale il existait encore des possibilités pour le sujet autonome – bourgeois – de s'exprimer à travers l'art, **l'extension du principe d'échange** (et donc des corollaires idéologiques du système économique capitaliste) **au sein du domaine artistique** fait que celui-ci devient objectivement affiliée à la régression, à la domination – à moins que les œuvres ne soient, comme on l'a vu, en rupture totale avec l'industrie culturelle, auquel cas il s'agit d'un art de l'antagonisme, authentique mais aussi pathétiquement renfermé sur lui-même. Cet art autonome est défini par Adorno et Horkheimer comme une pratique artistique qui, à partir du stade du libéralisme, s'extirpe (ou tente de s'extirper) de plus en plus hors des contraintes sociales, se développant « en cocon » : c'est à la fois le privilège de quelques bourgeois éclairés et néanmoins l'unique « espace social » où s'effectue une rupture avec la « fausse universalité » véhiculée par la raison instrumentale – fausse universalité dont l'essor rime avec le développement de l'industrie culturelle. A ce stade, apparaît donc une opposition entre

¹⁹² ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, pp44-45.

¹⁹³ VANDENBERGHE, Frédéric, *op. cit.*, p45.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p61.

¹⁹⁵ Il est intéressant de noter que dans la version originale en langue allemande le titre est, tout simplement . « *Kulturindustrie* ».

« art facile » (divertissements de l'industrie culturelle naissante) et avant-gardes (autonomes). Bien que (s')étant coupées des premiers, les secondes leurs sont intimement liées dans la mesure où, d'une part, elles représenteraient les seuls tenants d'une véritable universalité, qui prend en compte les intérêts des prolétaires aliénés et, d'autre part, elles seraient le résultat (indirect) de l'intensification de la domination dont sont victimes les prolétaires à partir de l'époque libérale (qui correspond historiquement au plein essor de la révolution industrielle). Le passage suivant souligne la nature de cette relation paradoxale, que l'on se doit de prendre en considération avant d'examiner les spécificités de l'industrie culturelle telles que les présentent Adorno et Horkheimer, dans ce chapitre célèbrement sous-intitulé *Raison et mystification des masses*.

« "L'art facile" en tant que tel, le divertissement, n'est pas une forme de décadence. Celui qui l'accuse de trahison envers l'idéal de l'expression pure se fait des illusions sur la société. La pureté de l'art bourgeois, qui s'est hypostasié comme royaume de la liberté en opposition à la pratique matérielle, fut obtenue dès le début au prix de l'illusion des classes inférieures à la cause desquelles – véritable universalité – l'art reste fidèle précisément en sauvegardant sa liberté par rapport aux fins de la fausse universalité. L'art sérieux s'est refusé à ceux pour lesquels les difficultés et la pression de l'existence ont fait du sérieux une farce, et qui doivent être contents lorsqu'ils peuvent utiliser à se laisser aller le temps qu'ils ne consacrent pas au mécanisme de production. L'art facile a accompagné l'art autonome comme une ombre. Il est la mauvaise conscience sociale de l'art sérieux. »¹⁹⁶

Les réflexions philosophiques qui précèdent ce chapitre – la soutenant en quelque sorte, comme les fondations d'une bâtisse – sont certainement moins connues que les observations sociologiques qui la composent à proprement parler. Il n'est cependant rien de moins nécessaire de rappeler ici les grandes lignes de cette analyse de l'industrie culturelle, telle que la développent Adorno et Horkheimer, aux États-Unis, entre 1941 et 1944. Pour les deux philosophes, comme on l'a déjà vu, l'industrie culturelle a abouti à sacrifier « tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système sociale. »¹⁹⁷ Ce constat préliminaire s'accompagne de la proposition selon laquelle **les produits finaux de l'industrie culturelle ne sont pas les disques du *Tin Pan Alley*, les magazines pleins de photos de stars ou les reproductions standardisées de tableaux de maître, mais les pseudo individus qui en sont les consommateurs actifs et les victimes consentantes.** Pour Adorno et Horkheimer, « l'attitude du public qui favorise, en principe et en fait, le système de l'industrie culturelle, fait partie du système et n'est pas une excuse pour celui-ci. »¹⁹⁸ Adorno, qui avait eu l'occasion de s'entretenir avec de nombreux cadres de l'industrie radiophonique, lors de sa participation au *Princeton Radio Research Project*, relate ses impressions de ces rencontres dans un texte écrit quelques années auparavant, où le philosophe aborde déjà cette question du rapport entre producteurs et consommateurs de l'industrie culturelle,

¹⁹⁶ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *op cit.* p144

¹⁹⁷ *Ibid.*, p130.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p131.

tout en signalant comment la recherche sociale doit se positionner face à celui-ci. Il déclare notamment que les producteurs radiophoniques se donnent bonne conscience « en offrant aux auditeurs des marchandises de première qualité et, au cas où il serait objecté que ces marchandises ne sont en fait que des rossignols, on est prêt à répondre que c'est précisément ce qu'ils demandent – une réponse qu'il est possible de récuser en lui opposant un diagnostic de la situation des auditeurs, à condition que celui-ci tienne compte de l'ensemble du processus qui réunit les voix des producteurs et celles des consommateurs dans une harmonie diabolique. »¹⁹⁹ On en revient bien sûr à la nécessité d'une analyse sociale globale, à même de remettre en cause l'apparence, à savoir la distinction idéologique fallacieuse qui sépare aujourd'hui temps libre et temps de travail :

« Dans le capitalisme avancé, l'amusement est le prolongement du travail. Il est recherché par celui qui veut échapper au processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter. (...) Le seul moyen de se soustraire à ce qui se passe à l'usine ou au bureau est de s'y adapter durant les heures de loisir. Tout amusement finit par être affecté de cette maladie incurable. Le plaisir se fige dans l'ennui du fait que, pour rester un plaisir, il ne doit plus demander d'effort et se meut donc strictement dans les ornières usées des associations habituelles. »²⁰⁰

Adorno et Horkheimer insistent, de façon prévisible, sur le pouvoir de coercition de l'industrie culturelle, sa puissance inclusive : dans cette optique, les distinctions au sein même des « produits culturels », entre films « d'auteur » et films « commerciaux », par exemple (pour reprendre une terminologie contemporaine), sont parfaitement artificielles. Celles-ci « ne se fondent pas tant sur leur contenu même que sur la classification, l'organisation qu'elles permettent ainsi d'étiqueter. (...) Chacun doit se comporter pour ainsi dire spontanément, conformément à son niveau déterminé préalablement par des statistiques, et choisir les catégories de produits de masse fabriqués pour son type. »²⁰¹ Cette proposition n'est pas sans rappeler l'analyse plus récente de Luc Boltanski et de d'Eve Chiapello pour qui « la marchandisation de la différence » apparaît comme une réponse du capitalisme face à la critique de l'inauthenticité qui était formulée à l'encontre de la standardisation culturelle propre au « second esprit du capitalisme »²⁰². Mais alors que les auteurs du *Nouvel esprit du capitalisme* situent l'apparition de ce phénomène aux années 1970, Horkheimer et Adorno en observent déjà les commencements aux États-Unis, dans les années 1940 : « Il a été prévu quelque chose pour chacun afin que nul ne puisse échapper, les différences sont mises en relief et diffusées partout. ». De plus, il s'agit pour eux non pas d'une spécialisation de la marchandise, mais bien de la pseudo individualité que produit *in fine* le système de l'industrie culturelle.

¹⁹⁹ ADORNO, Theodor, *Sur le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, op. cit., p44.

²⁰⁰ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, op. cit., pp145-146.

²⁰¹ *Ibid.*, p132.

²⁰² BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 2000, pp529-541.

Cette question de l'inclusion des individus-produits se dédouble par ailleurs du constat d'une « fausse promesse » inhérente à l'industrie culturelle. Selon Frederic Jameson, dans l'analyse de Horkheimer et Adorno, « ce qu'il y a d'inauthentique dans les offrandes de l'industrie culturelle (...), ce ne sont pas les vestiges de l'expérience [esthétique subjective] qu'elles contiennent, mais plutôt l'idéologie du bonheur qu'elles incorporent simultanément : la notion que le plaisir ou le bonheur (le "divertissement" représenterait leur synthèse fallacieuse) existe déjà, et s'offre à la consommation. »²⁰³ Pour les deux philosophes, le système de l'industrie culturelle serait totalement clos, ressemblant en ceci à ces scènes de dessins animés, où le héros poursuivi parvient à s'échapper des griffes de ses ravisseurs, s'enfuit à travers bois et marécages, creuse un tunnel dans la montagne et, s'approchant finalement, à bout de forces, vers la lumière d'une sortie providentielle, retrouve, dressés devant lui, ses tortionnaires prêts à le « cueillir ». C'est une image similaire que propose l'extrait suivant de *La dialectique de la raison* :

« Il en est de l'évasion hors du quotidien que promet l'industrie culturelle dans toutes ses branches comme de l'enlèvement d'une jeune fille dans le journal humoristique américain : c'est le père lui-même, dans l'obscurité, qui tient l'échelle. Le paradis offert par l'industrie culturelle est toujours fait de la même quotidienneté. La fuite et l'enlèvement ont d'avance pour objet de ramener au point de départ. Le plaisir favorise la résignation qu'il est censé aider à oublier. »²⁰⁴

L'industrie culturelle apparaît donc fondamentalement comme une **systématisation idéologique d'un nouveau genre**. D'un point de vue formel, écrivent Adorno et Horkheimer, « l'idéologie est scindée : d'une part, photographie de l'existence stupide, d'autre part pur mensonge sur la signification de cette existence (...) »²⁰⁵ Selon eux, elle « utilise le culte du fait en se contentant d'élever la réalité déplaisante au rang de monde des faits. (...) La déception éprouvée à l'idée que l'on pourrait être cette dactylo lauréate du concours donnant droit à une croisière autour du monde correspond à la déception éprouvée à la vue des photos reproduisant avec exactitude les régions que l'on traverserait durant cette croisière. »²⁰⁶ En dépeignant l'ennui comme source de plaisir, l'idéologie se retourne en culte de l'aliénation même, en une véritable célébration de la domination subie. De plus, l'idéologie ne se localise pas simplement dans la forme du « produit culturel » (sa capacité de tape-à-l'œil, sa reluisante « nouveauté ») ni dans son contenu objectif (joie préfabriquée des paroles des chansons, harmonie fallacieuse de la musique, enthousiasme criard des articles des magazines pour fans...) mais dans sa *signification* fondamentale, qui est d'être un fétiche du principe d'échange. En effet, l'analyse d'Adorno et Horkheimer conçoit chaque « produit » culturel comme un **sorte de modèle réduit cryptique de l'économie totale** ; la pression idéologique est d'autant plus puissante qu'elle est diffuse,

²⁰³ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p147.

²⁰⁴ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, pp150-151.

²⁰⁵ *Ibid.*, p156.

²⁰⁶ *Ibid.*, p157.

omnisciente et permanente. C'est ce processus qu'illustre l'extrait suivant du texte *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute* :

« (Le succès) est le simple reflet de ce que l'on paie sur le marché pour le produit : le consommateur adore véritablement l'argent qu'il a dépensé en échange d'un billet pour le concert de Toscanini. Il a de lui-même "fait" le succès qu'il réifie et qu'il accepte comme un critère objectif sans pourtant se reconnaître en lui. »²⁰⁷

Ainsi, la fétichisation s'apparente à un phénomène d'occultation, derrière la seule valeur d'échange, des rapports sociaux de production. Elle est une vénération de quelque « chose » qui se serait fait soi-même, hors du rapport entre producteur et consommateur. De plus, la puissance de la valeur d'échange est accrue dans ce cas, par le fait que les marchandises culturelles se présentent comme étant étrangères aux contraintes de l'échange, comme relevant d'un domaine qui n'aurait qu'un rapport lointain avec les marchandises. En dernière analyse, selon Adorno, la fétichisation des « produits » culturels proviendrait fondamentalement du fait que la valeur d'échange est obligée d'occulter sa nature fondamentalement fallacieuse : « Les affects que provoque la valeur d'échange instituent l'apparence de l'immédiateté alors qu'en même temps, l'absence de relation à l'objet le dément (...); plus le principe de la valeur d'échange prive inexorablement l'homme de la valeur d'usage, plus la valeur d'échange cherche à se faire passer pour objet de plaisir. »²⁰⁸ Mais, comme le soulignent Adorno et Horkheimer, il s'agit d'un plaisir qui est l'aboutissement et l'intériorisation même de ce contrôle de la jouissance et « j'évoquais plus haut :

« L'opération par laquelle on investit affectivement la valeur d'échange (...) correspond au comportement du prisonnier qui aime sa cellule parce qu'on ne lui laisse rien d'autre à aimer. Sacrifier son individualité en l'ajustant à ce qui a régulièrement du succès (...), cela découle du fait qu'au départ, c'est plus ou moins la même chose que la production standardisée de marchandises destinées à la consommation offre à tout le monde. »²⁰⁹

On en revient donc à la question de l'équivalence, du « toujours le même » : en étendant le *sort* de l'identité à l'ensemble des pratiques « culturelles », même au sein de la création et de la jouissance artistiques, la raison instrumentale semble être en passe d'impulser le retour à la barbarie dont elle est elle-même originaire.

« Aujourd'hui l'industrie culturelle a pris en charge la fonction civilisatrice de la démocratie des asservis et des chefs d'entreprise qui n'avaient pas non plus un sens très affiné des déviations culturelles. Tous sont libres de danser et de s'amuser tout comme, depuis la neutralisation historique de la religion, ils sont libres d'entrer dans une des innombrables sectes existant. Mais la liberté dans

²⁰⁷ ADORNO, Theodor, *Sur le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, op. cit., pp29-30.

²⁰⁸ *Ibid.*, p31.

²⁰⁹ *Ibid.*, p33.

le choix de l'idéologie, qui reflète toujours la coercition économique, apparaît dans tous les secteurs comme la liberté de choisir ce qui est toujours semblable. »²¹⁰

On peut se demander si les observations des deux philosophes ne vont pas trop loin lorsqu'ils présument d'une « tentative faite par l'homme pour se transformer lui-même en appareil conforme, jusque dans ses émotions profondes, au modèle présenté par l'industrie culturelle. »²¹¹ C'est ce même diagnostic désopilant que l'on retrouve dans l'ultime phrase du chapitre sur l'industrie culturelle, qui affirme sombrement que « les consommateurs sont contraints à devenir eux-mêmes ce que sont les produits culturels, tout en sachant très bien à quoi s'en tenir. »²¹² Mais on s'aperçoit, avec ces derniers mots, que c'est bien de l'individu que traitent au fond Adorno et Horkheimer : avant toute chose c'est la disparition de la subjectivité individuelle qu'ils annoncent – peut-être d'ailleurs davantage sous la forme d'une mise en garde que comme pur constat.

Comme le souligne Frederic Jameson, *La dialectique de la raison* ne présente pas à proprement parler de théorie de la culture (ou de la « culture de masse »), qui définirait celle-ci comme une zone spécifique ou une « institution » sociale. Les auteurs ne visent pas à théoriser un champ du social mais préfèrent plutôt s'appuyer sur des « produits culturels » industriels comme autant de points d'observation pour aborder la question de la subjectivité individuelle. **Le chapitre sur l'industrie culturelle complète ainsi l'analyse de « l'implacable expansion et pénétration de la Raison au sein de l'esprit lui-même, au sein de la subjectivité individuelle, à l'époque moderne. »**²¹³ Jameson poursuit son interprétation en rappelant que là où l'esthétique, à l'orée du capitalisme, présentait encore un espace pour l'exercice d'une subjectivité non-aliénée, hors des champs du commerce, de la science, de la moralité ou de la raison pure, l'industrie culturelle surgit, en quelque sorte, afin de coloniser « ce dernier territoire vierge pour la dialectique de la Raison ». ²¹⁴ Cette ambiguïté dans l'analyse francfortienne de l'industrie culturelle – à savoir le fait que les théoriciens critiques ne s'engagent pas sur la voie d'une quelconque « sociologie de la culture » tout en utilisant ce terme « culture » – est à l'origine de nombreuses lectures erronées de cet aspect de l'approche critique (qui est sans aucun doute la partie la plus vulgarisée de tous les travaux de l'« Ecole de Francfort »). De là provient l'interprétation, fort répandue, selon laquelle il s'agit d'une conception « élitiste » de la culture, ce que l'on serait *a priori* tenté de concéder à la lecture de certains passages isolés de *La dialectique de la raison*. Mais lorsque Horkheimer et Adorno désignent l'art et le divertissement comme « éléments inconciliables de la culture », ils ajoutent aussitôt que c'est de la subordination de ces deux éléments à la totalité de l'industrie culturelle que naît leur incompatibilité.²¹⁵ Afin de déjouer les pièges de cette ambiguïté, ces quelques extraits des *Minima Moralia* paraissent intéressants :

²¹⁰ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p175.

²¹¹ *Ibid.*, p176.

²¹² *Ibid.*

²¹³ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p107.

²¹⁴ *Ibid.*, p108.

²¹⁵ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p145.

« Il n'est sans doute rien qui distingue aussi profondément le mode de vie de l'intellectuel de celui du bourgeois que ceci : le premier ne reconnaît pas l'alternative entre le travail et l'amusement. Un travail qui, pour rendre justice à la réalité, n'a pas d'abord à infliger au sujet tout le mal qu'il devra plus tard infliger aux autres, est un plaisir même quand il requiert un effort désespéré. La liberté qu'il signifie est comparable à celle réservée par la société bourgeoise au seul repos, dont une telle réglementation finit par nous en priver. Inversement, celui qui sait ce qu'est la liberté ne supporte pas les amusements tolérés par cette société et, en dehors de son travail qui inclut, il est vrai, ce que les bourgeois réservent aux heures de loisirs en parlant de « culture », il n'acceptera aucun plaisir de substitution. (...) Même les soi-disant professions intellectuelles sont privées de toute joie à mesure qu'elles se rapprochent du *business*. L'atomisation ne se développe pas seulement entre les hommes, elle est en chaque individu, dans les différentes sphères de sa vie. Aucun épanouissement ne doit être attaché au travail qui perdrait sinon sa modestie fonctionnelle dans la totalité de ses fins, aucune étincelle de réflexion ne doit tomber dans le temps des loisirs car elle pourrait se communiquer sinon à l'univers du travail et y mettre le feu. Alors que dans leurs structures le travail et l'amusement se ressemblent de plus en plus, on les sépare en même temps par des lignes de démarcation invisibles, mais de plus en plus rigoureuses. Le plaisir et l'esprit en ont été également chassés. Partout règne un impitoyable esprit de sérieux et se déploie une activité de façade. »²¹⁶

Sauf dans une optique anti-intellectualiste primaire, l'accusation d' « élitisme » paraît alors sans fondement - à moins, bien sûr, que l'on se situe objectivement « en faveur » de l'évolution historique que décrivent Adorno et Horkheimer. Une telle position « philosophique » impliquerait alors que l'on adhère à cette dialectique de la raison qui a pour effet de niveler et d'alléner les hommes, en les aveuglant quant à leur place dans la production sociale et en les rendant insensibles à toute expérience de plaisir dans la connaissance. Mais laissons de côté la question des critiques - fussent-elles pertinentes ou non - qui ont été adressées aux thèses des deux philosophes, puisqu'il s'agit pour l'heure de conclure ce bref exposé de l'ouvrage *La dialectique de la raison*.

Pour cela il convient de commencer par un dernier extrait de ce livre, que l'on trouve au tout début du chapitre consacré à l'industrie culturelle, dans lequel on peut déceler une sorte de condensé de l'approche critique qui, comme on l'aura peut-être remarqué, se prête assez difficilement au résumé classique. Ce passage commence en évoquant les lotissements pavillonnaires qui, désormais, encerclent les villes et même les villages de toute la civilisation occidentale et que les auteurs pouvaient déjà observer aux Etats-Unis, dans les années 1940.

« Les maisons les plus anciennes autour des centres urbains de béton ressemblent déjà à des *slums* et les nouveaux *bungalows* en bordure des villes sont comme les fragiles constructions des foires internationales, monuments élevés au progrès technique invitant à s'en débarrasser après une brève période d'utilisation, comme on se débarrasse de boîtes de conserve vides. Mais les projets d'urbanisme qui, dans de petits logements hygiéniques, devraient assurer la pérennité de l'individu comme être indépendant le soumettent d'autant plus totalement au pouvoir du capital qui est en fait

²¹⁶ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, Paris : Payot, 2003, pp176-177.

son ennemi. De même que les habitants sont expédiés dans les centres des villes pour y travailler et s'y divertir en tant que producteurs et consommateurs, de même les cellules d'habitation s'agglomèrent en complexes bien organisés. L'unité évidente entre macrocosme et microcosme présente aux hommes le modèle de leur civilisation : la fausse identité du général et du particulier. »²¹⁷

De façon éparse, on peut ici retrouver l'essence de la théorie critique telle que les auteurs la livrent au lecteur, âprement et sans concession, dans *La dialectique de la raison*. Ce passage suggère implicitement que c'est dans ce que nous avons de plus intime, au centre même de ce microcosme du foyer – c'est-à-dire ni plus ni moins au cœur des esprits des hommes atomisés – que s'est lové le *sort* de l'identité qui, fondamentalement, maintient les contradictions du macrocosme. **Mais l'approche critique indique également aux hommes comment ils peuvent s'arracher à ce sort, en s'y confrontant** : le capitalisme avancé tient certes sa force de l'apparence d'harmonie entre le système social et l'individu isolé ; alors, seule la pensée, prenant conscience de la manière dont elle perpétue depuis les origines de l'humanité cette identité fallacieuse, reste potentiellement capable de se retourner et, ce faisant, de revenir sur les étapes de ce parcours semé d'erreurs. C'est ce travail de retournement de la pensée qu'entament Adorno et Horkheimer dans *La dialectique de la raison*, mais contrairement à certaines interprétations de ce travail, il ne s'agit aucunement d'une recherche d'un état originaire, d'un paradis perdu dans lequel homme et nature n'auraient formé qu'un. Pour aller vite, rappelons-nous que cette « histoire de l'humanité » qu'est la dialectique de la raison n'a pas de réel commencement, l'effrayante Nature ayant été mise au point par la terreur humaine qu'elle a, de tous temps, « inspiré ». C'est ainsi que l'on peut affirmer, comme le fera plus tard Adorno dans sa *Théorie esthétique*, que la nature n'existe pas encore ; il s'agirait donc en quelque sorte, d'un un « état » à venir et pour lequel il faudra plus tard lutter, une fois que les combats contemporains auront été remportés. Car, si certaines affirmations de *La dialectique de la raison* peuvent paraître à la fois insolites et extrêmement radicales, il ne faut à aucun moment oublier que la théorie critique aiguise ici ses armes dans la lutte qu'elle mène pour sauver la subjectivité individuelle face à la fausse universalité d'une pensée et d'une société entièrement soumises à l'abstraction du principe d'échange.

²¹⁷ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, pp129-130.

B. Spécificités méthodologiques de l'approche critique.

B.1. Le « choix du petit » : théorie et praxis critiques.

A mesure qu'on se rapproche du noyau de ce travail, on comprendra que mon propos se recentre plus fréquemment autour des problématiques que j'ai définies dans l'introduction. Aussi, s'il me paraît essentiel d'approfondir dans un premier temps la question plus générale des répercussions méthodologiques suscitées par l'approche théorique que je viens d'évoquer dans les chapitres précédents, mon exposé se focalisera ensuite plus spécifiquement sur le problème de la mise en application (potentielle ou effective), dans les recherches empiriques, des propositions relatives à l'industrie culturelle – et, plus particulièrement, au domaine musical.

Paradoxalement, pour aborder cette question des spécificités méthodologiques de l'approche critique, il convient de retourner brièvement dans l'autre même de la théorie, en évoquant notamment quelques réflexions du philosophe Miguel Abensour, qui figurent dans l'article « Le choix du petit », publié en 1982.²¹⁸ Dans ce texte, Miguel Abensour souligne l'énorme retentissement qu'a eu la première guerre mondiale, en tant que déploiement féroce d'une ère de barbarie inédite, sur les hommes qui ont connu ce passage. Pour lui, ce cataclysme dans la civilisation, cette inauguration de la terreur moderne, s'apparente à une négation pure et simple de l'individu. Le philosophe suggère que celle-ci irait de paire avec un effacement fantasmatique de la vulnérabilité du corps humain, passant par sa mécanisation et son incorporation fusionnelle dans la masse – dénegation de la corporalité que célébrèrent Jünger, Marinetti et bien d'autres, dans leurs louanges de la mobilisation guerrière totale. Face à ce climat social et intellectuel particulièrement vif, Miguel Abensour pose l'hypothèse de l'apparition d'une « figure de résistance originale que l'on pourrait désigner comme *le choix du petit*. »²¹⁹ Cette position ne s'apparente en rien à un « repli frileux » tourné vers un petit paradis perdu : c'est un « regard qui pour briser l'aveuglement tente d'affronter la catastrophe »²²⁰, « une insurrection de la volonté, un refus venu du corps, des nerfs les plus ténus qui s'opposent à la réquisition, une posture aussi au sens d'une situation, d'une station auprès du détail, de l'infime, du tenu pour dérisoire, où entre sans doute un moment de fantaisie, mais qui ne saurait s'y réduire. »²²¹ Bref, résume Miguel Abensour, cet espoir revitalisé par la catastrophe totale, c'est bien « l'essai d'une autre expérience du monde »²²². Parmi les penseurs qui représentent pour lui le plus cette forme particulière d'opposition au

²¹⁸ Cet article, écrit initialement pour la première édition de la revue *Passé Présent* en 1982 figure en postface de l'ouvrage *Minima Moralia* (Payot, 2001).

²¹⁹ ABENSOUR, Miguel, « Le choix du petit », in ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, op. cit., p339.

²²⁰ *Ibid.*, p340.

²²¹ *Ibid.*, pp340-341.

²²² *Ibid.*, p341.

« passage de la société à un état de guerre totale »²²³ il y a tout d'abord Franz Kafka, mais également ce critique littéraire qui avait très tôt reconnu le génie de l'écrivain pragois, Walter Benjamin. Miguel Abensour cite des paroles de Gerhard Scholem, qui confirme la volonté intellectuelle caractéristique de Benjamin de « découvrir l'absolu dans l'infiniment petit ». L'analyse du fascisme allemand que livre ce dernier, notamment dans *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, opte clairement pour ce « choix du petit », en montrant comment l'esthétisation de la politique, sous le régime nazi, fournit aux masses « l'expérience d'une hétéronomie radicale »²²⁴ au cours de laquelle « se dissout la notion même de sujet humain »²²⁵. **C'est au côté de ce sujet individuel inlassablement battu par l'histoire que Walter Benjamin s'engage, tout comme Theodor Adorno**, ainsi que l'affirme Miguel Abensour dans le passage suivant :

« Multiples sont les impulsions qui poussent Adorno vers le choix du petit : une conception critique de la philosophie comme auto-réflexion, une défiance à l'égard de la forme logique qui fait injure à l'individuel, une aversion pour la forme du système, entretenue avec vigilance pour que soit maintenu sans défaillance un rapport entre la philosophie et la non-philosophie. »²²⁶

Les fondements philosophiques de la théorie critique, tels qu'ils sont développés par Max Horkheimer et Theodor Adorno dans leur ouvrage commun, se situent en effet résolument dans cette perspective de défense du particulier, face à la totalité du système. Selon Miguel Abensour, l'approche critique de l'« Ecole de Francfort » est tournée vers le choix du petit dans une optique double : d'une part « déchiffrer l'expérience individuelle afin de la recouvrer contre les universels mensongers »²²⁷ et, d'autre part, « avoir en vue, au-delà de la conservation de soi, un individu *autre*, le minuscule étant ici, contrairement à la coutume, le signe d'une insistance. »²²⁸ Miguel Abensour rappelle enfin la célèbre citation d'Adorno, qui déclare dans sa *Dialectique négative* que **« le sujet doit donner au non-identique réparation de la violence qu'il lui a faite »**²²⁹ Il est important de comprendre que chez les auteurs de la théorie critique, cette défense du non-identique s'exprime tout d'abord dans le contenu et le choix des objets d'étude : en atteste, par exemple, cette « micrologie » qu'évoque Miguel Abensour en parlant des fragments qui composent l'ouvrage *Minima Moralia*. Mais on peut également voir à l'œuvre cet engagement en faveur de l'individu à venir (qui est malgré tout présent dans l'individu martyr) dans la forme même du travail philosophique, dans la présentation de la pensée critique – et à ce titre, l'œuvre d'Adorno est bien sûr la plus empreinte de cette volonté de livrer bataille à la fausse universalité par le biais de la *Darstellung* philosophique elle-même. L'ouvrage *Late Marxism* de Frederic Jameson traite

²²³ *Ibid.*, p343.

²²⁴ *Ibid.*, p346.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*, p350.

²²⁷ *Ibid.*, p353.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ ADORNO, Theodor, *Dialectique négative*, Paris : Payot, 2001, p145.

longuement de cette question et de la manière dont Adorno, à travers sa « dialectique négative », entendait rendre compte de la face cachée du concept (qui est la totalité en ce que le concept affirme l'identité) afin que la pensée puisse penser « contre elle-même ». Pour Adorno, la réintroduction (repensée) de la totalité rend visible le *sort* « par lequel la vie moderne est saisie et immobilisée. »²³⁰ Sa philosophie souligne par ailleurs « l'impureté de la pensée » ; celle-ci est « Inévitablement le résultat d'un système qui lui échappe et qu'elle perpétue : même lorsqu'elle tente radicalement de saisir et de confronter l'élément dans lequel elle baigne et qui infiltre et détermine ses processus subjectifs aussi pleinement que les objets dont elle tente de rendre compte »²³¹. Dès lors, la tâche de la présentation philosophique, la *Darstellung*, sera de tenter de **déjouer les très nombreux pièges de l'identité.**

L'écriture d'Adorno est profondément marquée par cette exigence ; d'où cette espèce d'*exploration conceptuelle* que l'on retrouve fréquemment et qui consiste à décliner toutes les extensions, toutes les variations potentielles d'un même concept, quitte à ce que la présentation échappe à toute logique formelle et semble par endroits se contredire ouvertement. D'où également cet usage particulier de l'exagération que j'ai évoqué plus haut, ainsi que l'aversion vive pour le développement philosophique classique, avec son argumentation point par point, ses étapes structurées et son « coda » conclusif. Frederic Jameson va jusqu'à affirmer l'existence, chez Adorno, d'une « écriture dodécaphonique », qui tout comme la musique en douze tons, explore les différentes combinaisons possibles sans se soucier le moins du monde de l'harmonie – cette fausse harmonie du général et du particulier que la théorie critique se donne justement pour but de dénoncer. Jusque dans ses détails les plus infimes, la philosophie d'Adorno s'apparente donc à une **tentative de court-circuiter la domination de la totalité.** Les réflexions de Frédéric Vandenberghe, à ce sujet, sont très éclairantes :

« Chaque phrase d'Adorno est une phrase contre le système (...). Intentionnellement, son langage est complexe et obscur ; volontairement, il renonce à la communication avec le lecteur, car lui rendre la théorie grammaticalement et conceptuellement accessible, en s'adaptant à son langage réifié et à sa logique de domination, ne signifierait rien de moins, selon Adorno, qu'une compromission avec la société contre laquelle elle était précisément dirigée. Chez Adorno, l'hermétisme et l'engagement se rejoignent. C'est par une argumentation libre et un style d'exposition, ou mieux : de « composition paratactique » – c'est-à-dire un style « de nature musicale » qui juxtapose les propositions sans les coordonner ou les subordonner entre elles – que la théorie critique essaie d'échapper à l'emprise de la raison formelle-instrumentale. »²³²

Dans le passage suivant, Frédéric Vandenberghe fournit un certain nombre d'exemples concrets de cette démarche échappatoire :

²³⁰ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p28.

²³¹ *Ibid.*, p30.

²³² VANDENBERGHE Frédéric, *op. cit.*, p59.

« Certains textes d'Adorno sont écrits à la limite de la syntaxe allemande : les articles sont omis ; la référence des pronoms est obscure, parfois même irréductiblement ambiguë ; le pronom personnel réfléchi est renvoyé à la fin de la phrase ; les objets présuppositionnels sont elliptiques ; le sujet d'une phrase peut être omis pour réapparaître dans la forme d'une phrase relative ; les adverbes sont posés de façon non grammaticale ; des termes étrangers, techniques ou archaïques sont constamment employés, etc. »²³³

S'ajoutent à cela des réflexions poussées sur l'usage de la ponctuation, des mots étrangers, sur le choix des titres d'ouvrages et d'articles et jusqu'aux techniques d'impression des livres, qui apparaissent comme autant de points spécifiquement méthodologiques dans le travail de recherche de la théorie critique. L'esprit habitué à ce que l'on désigne sous l'appellation « méthodologie » seules les modalités de dépouillement d'enquêtes (fussent-elles « qualitatives ») et autres règles de manement d'un serveur Questel aura *a priori* un peu de mal à admettre qu'il s'agisse là d'un ensemble de spécificités méthodologiques. A ce titre, il est intéressant de rappeler la distinction qui opposait Adorno et Lazarsfeld par rapport à la question de la méthodologie, lors de leur collaboration de la fin des années 1930. Pour Adorno ce terme définissait plutôt un ensemble de « précautions épistémologiques » que le chercheur se doit de prendre en considération tout autant dans le « travail de terrain » que dans la « recherche fondamentale ». N'étant pas sensibles à cette espèce d'*entrelacement dialectique de la théorie et de la praxis* qui caractérise la pensée critique, Lazarsfeld et les autres tenants de la « recherche administrative » ne voyaient dans la méthodologie qu'un ensemble de procédures d'enquête, d'outils d'investigation, permettant de relier « objectivement » terrain et théorie. La fonction de la « méthodologie » était alors en quelque sorte d'étayer le raisonnement par le biais de modalités techniques quantifiables, « sûres », permettant de présenter celui-ci comme relevant d'une démarche empirico-déductive. Il conviendrait, à mon sens, de rappeler à quel point nos sciences sociales actuelles sont entachées par cette définition empiriste de la méthodologie – qu'elles le déclament haut et fort ou qu'elles s'y soumettent un peu honteusement, parce qu'il en va de la reconnaissance du chercheur ou du champ disciplinaire.

Or, les théoriciens de l'« Ecole de Francfort » partent d'une optique tout à fait différente, en affirmant premièrement l'intérêt d'une recherche sociologique qui se reconnaisse comme étant à la fois objective et subjective, comme le souligne Stefan Müller-Doohm dans le passage suivant de sa biographie d'Adorno :

« La science de la société doit vivre avec le paradoxe de la nature compréhensible et incompréhensible de son champ d'objet : compréhensible parce que ce sont les hommes qui entrent en relation ; incompréhensible parce qu'ils sont soumis à la domination abstraite de la loi universelle de l'échange. Il en résulte, selon Adorno, le double caractère de la sociologie. Son terrain de recherche est subjectif et objectif. Subjectif pour autant que les rapports sociaux reviennent à des

²³³ VANDENBERGHE, Frédéric, *op. cit.*, p60.

relations entre sujets. Et objectif en tant que la société est un ensemble structurel, un mode de connectivité systémique, dans lequel les sujets ont à s'intégrer. »²³⁴

Parallèlement, l'approche critique souligne la nécessité de dépasser les délimitations et les articulations classiques entre recherche empirique et recherche « fondamentale », qui se profilent ici sous les traits de la sociologie et de la philosophie :

« (Adorno) n'a cessé de souligner que la sociologie dépend de la philosophie si elle veut être davantage qu'une simple technique. D'un autre côté, la philosophie, dont l'esprit est originairement anti-sociologique, a besoin de l'aiguillon de l'empirie. Sans la force de pénétration du concept, la pensée sociologique qui se définit par son rapport au monde objectal serait une pure et simple reproduction des objets. La tâche d'élucidation, qui était précédemment du ressort de la philosophie, est passée à la sociologie, qui découvre l'étant comme devenu. »²³⁵

Mais, comme le souligne Frederic Jameson, la sociologie « critique » prônée par Adorno retourne les conceptualisations sociologiques classiques, tout autant que leurs extensions méthodologiques, puisque selon le théoricien critique, la totalité sociale « ne peut être saisie d'une façon immédiate, pas plus qu'elle n'est susceptible d'une vérification totale »²³⁶.

« En pratique ceci signifie que la théorisation sociologique d'Adorno sera toujours d'ordre métacritique, séparant l'usage nécessairement imparfaite du concept sociologique des matériaux que celui-ci semble être en train d'interpréter, et trouvant l'appareillage conceptuel des sociologues aussi révélateur, du point de vue historique et social, que les données qu'ils pensaient collecter. »²³⁷

Au final, on se rend bien compte qu'aux mains de la théorie critique, la question de la méthodologie devient, sinon à proprement parler un « faux problème », tout au moins un sujet secondaire qui s'insère dans cette « métacritique ». La distinction et l'articulation entre méthodologie et analyse semblent bien moins importantes pour Adorno que la **séparation théorie – praxis**, qui, quant à elle, paraît socialement significative et **se doit justement d'être dépassée**. Les débats classiques sur la position que doivent prendre les sciences sociales face à leurs objets s'effacent en quelque sorte au profit de la question de savoir ce que la science peut apporter pour modifier la société – ou alors, ce en quoi la science contribue à fixer et perpétuer son objet. La méthodologie, en tant qu'ensemble de dispositifs devant prétendument permettre l'objectivité maximale des sciences sociales, s'apparenterait alors à un leurre, une couverture idéologique dont la fonction serait de masquer la réification du monde social qui est effectuée par la sociologie au service de la raison instrumentale. Comme l'affirme Frederic Jameson, la théorie critique discrédite implicitement la distinction « entre pratique sociologique et théorie, production et simple critique,

²³⁴ MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p438.

²³⁵ *Ibid.*, p454.

²³⁶ ADORNO, Theodor, « Society », in *Salmagundi*, n°10, 1969, p145.

²³⁷ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p38.

entre faire de la recherche de terrain et s'asseoir chez soi pour repenser les catégories et concepts de base »²³⁸ car, comme l'affirme Adorno dans une phrase clef de *la querelle allemande des sciences sociales*, « non seulement la théorie, mais également son absence, devient une force matérielle lorsqu'elle saisit les masses. »²³⁹ C'est bien la cohérence fondamentale de la théorie qui importe ici, car, comme Adorno tentera de le faire valoir auprès de Marcuse dans les discussions qui les opposent au sujet du mouvement de 1968, « c'est précisément de la forme de praxis intellectuelle que constitue une pensée critique sans compromis que peut partir une transformation de la société. »²⁴⁰

B.2 L'approche critique face à la recherche empirique.

Il est intéressant, dans un second temps, d'observer comment les théoriciens critiques, Adorno en tête, se sont positionnés, en pratique, face aux considérations méthodologiques « classiques » lorsque leur parcours les a entraîné à confronter celles-ci ; comment la pensée critique « sans compromis » s'est elle placée par rapport aux problématiques de la recherche sociale empirique ? Les réflexions de l'extrait suivant, ainsi que les autres passages que je reproduis ci-après, sont pratiquement tous issus de la période où Adorno avait à charge la « partie musicale » du *Princeton Radio Research Project* :

« Dans la musique comme ailleurs, la tension entre l'essence et le phénomène s'est accrue de telle façon qu'en général aucun phénomène ne justifie plus immédiatement son essence. Les réactions inconscientes des auditeurs sont si profondément affaiblies, leur raison consciente se règle d'une façon si exclusive sur les catégories fétiches dominantes que toute réponse serait par avance conforme à la surface même de ce système de la musique que la théorie entend malmenier afin de la "vérifier". Aussitôt que l'on interroge de but en blanc un auditeur sur ce qu'il aime et n'aime pas, c'est tout le mécanisme, dont on s'imagine qu'en le ramenant à cette simple question il serait possible de le rendre transparent et de l'éliminer, qui entre finalement en scène. Si l'on remplaçait cette méthode élémentaire par d'autres tenant compte de la dépendance réelle de l'auditeur à l'égard du mécanisme, on verrait que toute complexification des règles, outre le fait que les résultats seraient plus difficiles à interpréter, risquerait d'éveiller des résistances chez les personnes interrogées, qui se réfugierait alors d'autant plus profondément dans ce comportement conformiste dont elles croient qu'il les protège du danger qu'implique toute confiance. »²⁴¹

« Si par un questionnaire on veut savoir quel est le goût musical du public, et si on lui permet de choisir entre les catégories "classique" et "populaire", on est assuré (...) que le public étudié est

²³⁸ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p40.

²³⁹ ADORNO, Theodor, POPPER, Karl, *De Vienne à Francfort : la querelle allemande des sciences sociales*, Bruxelles : Editions Complexe, 1979, p85.

²⁴⁰ ADORNO, Theodor, « Résignation », in *Telos*, n° 35, printemps 1978, p165. La traduction est de moi.

²⁴¹ ADORNO, Theodor, *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, *op. cit.*, pp47-48.

attentif à ces catégories (...). Mais aussi longtemps que les conditions sociales de telles formes de réaction ne sont pas prises en compte, le résultat correct de l'observation restera trompeur ; il suggère que le clivage de l'expérience musicale en catégories "classique" et "populaire" serait défini, en quelque sorte, naturel. Néanmoins, la question pertinente sur le plan social commence justement à l'occasion de ce clivage qui se perpétue comme allant de soi, et implique nécessairement la question de savoir si la perception de la musique à l'intérieur de catégories a priori ne touche pas de la manière la plus vive l'expérience spontanée du perçu. Le simple examen de la genèse des formes de réaction existantes et de leur rapport au sens du vécu permettrait de décoder le phénomène enregistré. »²⁴²

A travers ces extraits relatant la position adoptée par Adorno alors qu'il avait pour mission de mettre en place les outils méthodologiques permettant d'analyser les habitudes radiophoniques des américains et de distinguer les différents types d'auditeurs, on s'aperçoit très clairement de la manière dont sont retournées et liquidées les notions fondamentales de la méthodologie empiriste. Comme on le voit, Adorno conteste tout bonnement la possibilité d'appuyer des analyses sociologiques sur les réponses verbales ou écrites qui seraient données par des individus interrogés par les équipes de chercheurs. Pour lui, **l'investigation théorique doit préalablement prendre en considération les processus socio-économiques qui sous-tendent l'écoute musicale dans la société**, voire confronter les enquêtés eux-mêmes avec la réalité objective de leur dépendance à ces mécanismes – avec les conséquences fâcheuses que cela entraîne. C'est ce qu'il suggère dans l'extrait suivant de *Modèles critiques* :

« Ce qui, selon les règles de la recherche sociale orthodoxe, constituait un axiome, le fait de prendre pour départ les modes de réaction des échantillons et les considérer comme des données premières, ultime source de légitimité de la connaissance sociologique, me paraissait parfaitement médiatisé et indirect. Ou, pour m'exprimer de façon plus circonspecte : il revenait d'abord à la recherche de montrer dans quelle mesure ces réactions subjectives des personnes interrogées étaient effectivement aussi spontanées et directes qu'elles le pensaient elles-mêmes, ou jusqu'à quel point elles étaient déterminées (...) par les structures sociales dont le poids se fait sentir dans la société tout entière. »²⁴³

Afin d'entamer l'analyse des formes empiriques que prend la « fétichisation de la musique », par exemple, Adorno pose d'emblée la nécessité de **contester « la valeur actuelle du goût »** pour apprendre en quoi celui-ci consiste aujourd'hui. Cette hypothèse est approfondie dans un autre texte rédigé durant la même période :

« L'auditeur se sent flatté parce qu'il possède lui aussi ce que tout le monde possède. En étant propriétaire d'un succès apprécié et commercialisé, on accède à l'illusion de la valeur. Chez

²⁴² ADORNO, Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*. Genève : Contrechamps Editions, 1994, p203.

²⁴³ ADORNO, Theodor, *Modèles critiques*, Paris : Payot, 1984, p235.

l'auditeur l'illusion de la valeur est à la base de l'évaluation du matériau musical. A l'instant de la reconnaissance d'un succès établi, une utilité pseudo publique s'établit sous l'hégémonie de l'auditeur privé. Le propriétaire musical qui pense "J'aime ce succès particulier (parce que je le connais)" atteint un délire de grandeur comparable aux rêves de l'enfant qui croit posséder les chemins de fer. (...) Il est évident que ces composantes n'apparaissent pas dans la conscience comme elles le font dans l'analyse. »²⁴⁴

Cette dernière remarque est significative, parce qu'une fois de plus, elle illustre la profonde « méfiance » de l'approche critique face aux représentations de l'individu objectivé et soumis à l'industrie culturelle. Pour Adorno, « lorsque la musique populaire est répétée à un tel point qu'elle n'apparaît plus comme étant un dispositif mais plutôt un élément inhérent du monde naturel, la résistance adopte un aspect différent car l'unité de l'individu commence à s'effriter. »²⁴⁵ C'est ainsi, selon lui, que « la haine devient extrêmement active », ce qui ne va pas sans poser de problèmes pour la recherche de terrain elle-même :

« La honte inspirée par l'ajustement à l'injustice interdit toute confession de la part des personnes honteuses. Par conséquent, ils tourment leur haine vers ceux qui signalent leur dépendance, plutôt que vers ceux qui attachent leurs chaînes. »²⁴⁶

La honte et le ressentiment des auditeurs de l'industrie culturelle seraient donc à analyser en tant que symptômes de la dissolution de l'individu subjectif. Tous ces éléments sont à prendre en compte, selon Adorno, dans la mise en place d'une méthode d'enquête de terrain. C'est ce qu'il rappelle dans son *Introduction à la sociologie de la musique* en soulignant la nécessité conséquente d'une approche interdisciplinaire :

« Il faudrait (...) combiner, à l'aide d'études cliniques, les résistances très répandues à l'encontre de la musique sérieuse et la signification socio-psychologique de l'hostilité à la musique tout court avec les données de la caractériologie et de la critique idéologique ; de même que l'on a souvent pu apprendre des choses nouvelles sur l'organisme à partir des maladies, de même le phénomène de l'hostilité et de l'extranéité à la musique, en tant que phénomène social, devrait éclairer la fonction sociale de la musique aujourd'hui (...). »²⁴⁷

Cette proposition, qui va ouvertement dans le sens de l'approche interdisciplinaire de l'I.F.S., telle qu'elle fut préconisée par Max Horkheimer dans son discours inaugural de 1931, est précédée de d'une série de « directives » concernant la recherche empirique à proprement parler. Tout d'abord, celle-ci doit montrer par quoi la musique peut être idéologie : « par la fabrication d'une conscience fautive, par le détournement transfigurant de l'existence banale, par

²⁴⁴ ADORNO, Theodor, « On popular music », in *Studies in Philosophy and Social Science*, New York : Institute of Social Research, n°9, 1941, p30.

²⁴⁵ *Ibid.*, p36.

²⁴⁶ *Ibid.*, p40.

²⁴⁷ ADORNO, Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., p232.

son dédoublement qui la fixe à plus forte raison, et surtout par l'affirmation abstraite. »²⁴⁸ En deuxième lieu, la tâche de la recherche empirique consisterait à examiner en quoi ce qu'on appelle « les goûts » sont réellement endogènes ou exogènes ; en quoi ces « goûts » reflètent l'humiliation et l'injustice subie par les hommes. Enfin, elle doit étudier les formes particulières de jouissance qu'éprouvent les hommes dans l'humiliation, c'est-à-dire expliciter comment les hommes « jouissent sans le savoir du fait d'être humiliés »²⁴⁹. Pour satisfaire ces exigences, Adorno propose de partir initialement de l'étude de la langue, des mots que les hommes utilisent pour exprimer leur relation à la musique : « L'expérience élémentaire consistant à examiner (...) les conceptions idéologiques d'auditeurs de musique sérieuse, de musique de divertissement et d'auditeurs indifférents serait déjà très instructive. »²⁵⁰

Néanmoins, dans ce domaine, l'approche critique ne propose finalement que peu d'informations concrètes quant aux modalités pratiques des enquêtes à mener : il s'agit au fond de clefs, ou plutôt : d'un ensemble de combinaisons, parmi lesquels le chercheur peut « piocher » selon l'objet de son étude²⁵¹. De plus, on trouve parmi les écrits des différents membres de l'I.F.S. de nombreuses phrases qui insistent sur les difficultés que devrait presque inévitablement rencontrer une méthode sociologique expérimentale cherchant à enquêter à partir des hypothèses directement formulées dans les ouvrages tels que *La dialectique de la raison*, *Minima Moralia* ou encore *Dämmerung*. Les théoriciens critiques ne se font pas d'« illusion » à ce sujet car, comme l'explique de façon intéressante Frederic Jameson, « même portés à leur plus haut degré d'énergie intellectuelle, les concepts de la sociologie ne peuvent pas être sans défaut ni fracture, puisque leur objet lui-même est contradictoire, la fidélité envers celui-ci exigeant un certain transfert de la contradiction sociale au sein de la pensée. »²⁵²

En guise de conclusion de ce chapitre, il paraît intéressant d'évoquer quelques réflexions du compositeur et musicologue Hans Eisler qui, ayant également fui le régime nazi, a brièvement travaillé avec Theodor Adorno durant les années 1940²⁵³ :

« Etant dépourvue d'une substance conceptuelle, la musique est sans doute, de tous les arts, le plus éloigné de la politique. Les mille fils qui la rattachent à la structure de la société et à la politique de la classe dominante sont les plus difficiles à déceler et, inversement, les plus faciles à cacher. »²⁵⁴

²⁴⁸ *Ibid.*, p227.

²⁴⁹ *Ibid.*, p229.

²⁵⁰ *Ibid.*, p230.

²⁵¹ Dans la suite de mon travail, je tenterai de montrer comment on peut effectivement s'appuyer sur ces différentes « recommandations » pour constituer des outils méthodologiques spécifiques. A travers l'exemple concret d'une enquête réalisée auprès d'un échantillon d'environ cinq cents lycéens, j'illustrerai également les limites d'une telle démarche.

²⁵² JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p38.

²⁵³ Eisler et Adorno ont notamment co-rédigé l'ouvrage *Musique de cinéma* paru aux Etats-Unis peu après la seconde guerre mondiale. Eisler était un membre du parti communiste allemand avant la prise de pouvoir des nazis et après la guerre il prit clairement fait et cause pour le communisme soviétique, s'installant à Berlin-Est, où il enseigna la musique à l'Université Ouvrière et à la *Deutsche Akademie der Künste*. Adorno, dont on connaît la position critique vis-à-vis du « bloc de l'Est », se désolidarisa de l'ouvrage commun qu'il avait signé avec Eisler, si bien que durant plus de trois décennies son nom ne figurait pas sur la couverture de ce livre.

L'analogie avec l'analyse d'Adorno est évidente : les deux chercheurs soulignent la difficulté de mener des études empiriques globales pouvant mettre en lumière les médiations entre l'infrastructure économique et la superstructure idéologique musicale. Néanmoins, ces obstacles ne constituent en rien une excuse pour ne pas tenter d'élaborer des outils méthodologiques capables d'extirper certains de ces « fils » de leurs cachettes idéologiques et, en dépassant les pseudo analyses mécanistes entre infrastructure et superstructure, de proposer de nouvelles conceptualisations, plus rigoureuses, des phénomènes ainsi observés.

²⁵⁴ EISLER, Hans, *Musique et société*, Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1998, p78.

C. Un champ de recherches étendu.

C.1. De la totalité sociale au psychisme individuel.

Une énumération exhaustive des recherches menées par l'I.F.S. entre le début des années 1930 et la fin des années 1960 présenterait, à mon sens, peu d'intérêt, mais l'aperçu que j'ai proposé ici de l'évolution et des spécificités de l'« Ecole de Francfort » met clairement en lumière une autre particularité de l'approche critique, à savoir l'imposante **envergure de son champ de recherches**. L'optique de la théorie critique se veut en effet intrinsèquement *ouverte* sur le monde réel ; ses fondations philosophiques la conduisent inéluctablement à confronter une grande diversité de phénomènes matériels (historiques, sociaux, psychologiques...), tout en reliant sans cesse ceux-ci à des éléments du domaine de l'abstraction. Le fait qu'il s'agisse incontestablement d'une théorie de la domination et d'une tentative – plus ou moins réussie – de « sauver le non-identique » a pour conséquence élémentaire que les membres de l'« Ecole de Francfort » tendent à effectuer, quasi inconsciemment, une sorte d'*inventaire de la domination*. L'objectif serait alors d'isoler les espaces et les moments de la réalité sur lesquels leur théorie doit agir – c'est-à-dire là où le « corrosif critique » devra s'infiltrer de façon directe – tout en insistant sans répit – obstinément, selon certains – sur les médiations sociales qui retiennent et relient ces différentes composantes de la totalité dans leur « harmonie diabolique », pour reprendre une image d'Adorno. Comme je l'ai précisé par ailleurs, chez tous les auteurs de l'« Ecole de Francfort » une **attention particulière est portée au concept d'idéologie** qu'ils définissent, dans la lignée de Marx, à la fois comme ensemble de représentations fausses de la réalité et comme justification doctrinale de celle-ci. L'approfondissement de l'examen de ce concept et des manifestations empiriques qui le valident, la recherche portant sur les évolutions idéologiques qui accompagnent les mutations du système capitaliste au cours du XX^{ème} siècle, sont autant de points qui caractérisent les travaux de l'I.F.S., dès ses débuts. Pour les différents chercheurs de l'Institut, ce concept est d'un intérêt notable puisqu'il permet de concevoir – et, rétroactivement, de « disséquer » – le rapport qui existe entre la sphère individuelle et la totalité sociale. C'est cette tâche d'analyse qui est à l'origine de l'ampleur considérable du champ de recherches, dans la mesure où les manifestations idéologiques présentent « l'intérêt » de pouvoir être observées dans une multitude d'activités (ou d'inactivités) humaines, dans une quasi-infinité de configurations spatiales et temporelles.

On peut ici aisément concevoir les liens qui rapprochent la théorie critique du domaine soi-disant « réservé » de la psychologie, et les théoriciens de l'« Ecole de Francfort » se sont certes vivement intéressés à ce champ disciplinaire (et plus particulièrement aux enseignements de la psychanalyse freudienne), Erich Fromm tentant même d'élaborer une synthèse théorique entre marxisme et psychanalyse. Mais l'approche critique présente la particularité d'aborder la

psychologie en tant que méthode scientifique pour expliquer et comprendre comment la totalité se fixe dans l'esprit individuel et comment l'individu (re)crée dans son cerveau la totalité du système. C'est cette question qu'aborde implicitement Erich Fromm dans le passage suivant de son ouvrage *La crise de la psychanalyse*²⁵⁵:

« S'il est vrai, comme le dit Marx, que les hommes sont producteurs de leur idéologie, c'est justement la psycho-sociologie qui peut décrire et expliquer la particularité de ce processus de production des idéologies, les modalités de cette interaction des facteurs "naturels" et sociaux au sein de ce processus. La psychanalyse peut montrer comment la situation économique est transposée en passant par le chemin de la vie pulsionnelle. (...) Elle peut montrer que l'action exercée par une idée repose essentiellement sur son contenu inconscient, faisant appel à des tendances pulsionnelles déterminées, c'est-à-dire que ce sont aussi le mode et la puissance des résonances libidinales de la société ou d'une classe qui déterminent l'influence des idéologies dans la société. »²⁵⁶

Fromm propose un exemple intéressant de ce **rapport entre idéologie et organisation libidinale** quelques pages plus tôt, lorsqu'il rappelle (un peu naïvement, certes) que contrairement à la satisfaction des impulsions d'autoconservation (qui demande nécessairement des moyens réels), l'assouvissement des pulsions sexuelles « peut avoir lieu en fantasmes »²⁵⁷. Ceci implique donc que « le désir d'être aimé » des individus peut être satisfait « avec le fantasme d'un Dieu de bonté et d'amour ; ou leurs tendances sadiques avec des spectacles sanglants collectifs. »²⁵⁸ Ainsi, l'emprise de l'industrie culturelle tiendrait partiellement de ce qu'elle paraît effectivement satisfaire l'organisation pulsionnelle des individus. Mais paradoxalement (sic), cette satisfaction apparente s'appuie simultanément sur une forme de (re)modélisation des pulsions libidinales, qui sont objectivement refoulées dans le système de l'industrie culturelle. C'est ce qui fait écrire à Theodor Adorno que « les exigences imposées à la libido de l'individu qui se comporte sainement de corps et d'esprit sont telles qu'on n'y peut satisfaire qu'au prix de la mutilation la plus profonde, au prix d'une intériorisation de la castration (...) »²⁵⁹ A ce sujet, le philosophe et observateur zélé

²⁵⁵ Dans cet ouvrage Eric Fromm est extrêmement critique vis-à-vis d'une psychologie qui se contenterait de servir de « béquille » en adaptant les individus « socialement » malades à l'aliénation qu'ils subissent. De même, l'ouvrage *Minima Moralia* de Theodor Adorno contient des tirades véhémentes contre les dévoiements de la psychanalyse qu'il accuse de prescrire un « bonheur sur ordonnance ». Dans l'aphorisme *L'invitation à la danse*, Adorno associe l'analyste au « propagandiste fébrile de l'industrie des loisirs » et les ultimes phrases de ce texte illustrent clairement la position de la théorie critique face à ce nouveau dispositif idéologique de la « société malade » : « Cela fait partie du mécanisme de la domination que d'empêcher la connaissance des souffrances qu'elle engendre ; et c'est la même logique qui mène en droite ligne de l'évangile de la joie de vivre à la construction d'abattoirs humains assez loin en Pologne pour que chacun de nos "compatriotes" (*Volksgenossen*) puisse se persuader qu'il n'entend pas les cris de douleur des victimes. Et la psychanalyse a le beau rôle en affirmant tranquillement à celui qui appelle ces choses par leur nom qu'il a tout simplement un complexe d'Œdipe. » (*Minima Moralia*, op. cit., p84.)

²⁵⁶ FROMM, Erich, *La crise de la psychanalyse*, op. cit. pp165-166.

²⁵⁷ *Ibid.*, p146.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, op. cit., pp76-77.

de la société américaine des années 1940 – et de ses *regular guys* et *popular girls*²⁶⁰ à l'hygiène physique et mentale irréprochable – formule quelques hypothèses pour le moins surprenantes :

« Il n'y a jusqu'à présent pas une recherche qui ait pu pénétrer l'enfer auquel remontent les déformations qui se traduisent plus tard sous la forme d'une humeur enjouée, d'un esprit ouvert et d'un sens du contact, sous la forme d'une adaptation réussie à l'inévitable et d'un sens pratique qui ne s'encombre pas de ratiocinations. Il y a des raisons de penser que ces déformations correspondent à des phases de développement de la première enfance qui sont encore antérieures à l'origine des névroses elles-mêmes. Si ces dernières sont le résultat d'un conflit au terme duquel les pulsions ont subi une défaite, l'état normal est aussi normal que la société défigurée à laquelle il ressemble et il résulte, pour ainsi dire, d'une incursion dans la préhistoire des individus qui a brisé les forces pulsionnelles avant même qu'il y ait eu le moindre conflit ; ainsi, l'absence de conflits ultérieurs montre que les jeux sont faits d'emblée et reflète le triomphe *a priori* de l'instance collective, et non pas la guérison par l'anamnèse. Le calme et la maîtrise de soi, devenus déjà la condition nécessaire pour qu'un candidat à l'embauche puisse accéder à une situation bien payée, sont à l'image du silence étouffé que ceux qui sont au-dessus des chefs du personnel imposent ensuite sur le plan politique. »²⁶¹

Dans un langage plus strictement psychanalytique, cette « instance collective » s'apparente clairement au Ça. Dans cette hypothèse, le moi s'est désormais atrophié au profit de celui-ci, comme le suggère le titre d'un autre texte des *Minima Moralia* qui poursuit ces réflexions : « Là où était le Moi, il n'y a que le Ça. » Les conclusions des recherches réalisées aux Etats-Unis sur la « personnalité autoritaire » (qui furent partiellement intégrées au chapitre de *La dialectique de la raison* portant sur l'antisémitisme) attestent d'une évidente « faiblesse du moi », caractéristique, selon Adorno et Horkheimer, de l'individu soumis aux très nombreuses formes de coercition sociale propres au capitalisme moderne (que ce soit dans la sphère de la production ou celle de la consommation, dans les manifestations de puissance politiques ou religieuses, dans l'affirmation omniprésente de l'industrie culturelle, etc.). Selon eux, dans de telles configurations, tandis que le moi est incapable d'assurer son autonomie face à l'environnement social, la construction psychique fait blocage : les forces subjectives comme l'imagination ou la création sont niées, le pouvoir est vénéré parce qu'il existe, les puissants parce qu'ils sont puissants. Selon Jan Spurk, qui commente ici les travaux de *The authoritarian personality*, « à l'origine de cette attitude, on trouve le profond "malaise de la culture" et le désir inconscient de destruction, même de sa propre personne. »²⁶² Plus que d'une simple « faiblesse » du moi, il s'agirait alors d'une tentative, historiquement inédite, de reformatage complet de celui-ci, comme le suggère Adorno dans le passage suivant de l'article *Culture industry reconsidered*, rédigé au début des années 1960.

²⁶⁰ *Ibid.*, p77.

²⁶¹ *Ibid.*, pp77-78.

²⁶² SPURK, Jan, *Critique de la raison sociale*, Paris : Syllepse, 2001, p104.

« Le pouvoir de l'industrie culturelle est tel que la conformité a remplacé la conscience. (...) Les concoctions de l'industrie culturelle ne sont ni les guides pour une vie de rêve, ni un nouvel art de la responsabilité morale, mais plutôt des exhortations à suivre les règles, derrière lesquelles se cachent les intérêts des plus puissants. (...) (Le potentiel de l'industrie culturelle) réside dans la promotion et l'exploitation des faiblesses du moi auxquelles sont condamnés les membres impuissants de la société contemporaine, du fait de la concentration du pouvoir. La régression de leurs consciences s'accélère. Ce n'est pas une coïncidence que de cyniques producteurs cinématographiques américains aient déclaré à mi-mot que leurs films doivent prendre en considération le niveau d'enfants de onze ans. Ce faisant ils aimeraient sincèrement transformer les adultes en enfants de onze ans. »²⁶³

C.2. Du « ragtime » à la vie sexuelle.

Parallèlement à ces fréquentes incursions au sein du champ disciplinaire de la psychologie et de la psychosociologie, les chercheurs de l'*I.F.S.* s'intéressent à des **domaines de recherche inédits ou tout au moins peu abordés jusqu'alors par la philosophie et la recherche sociale d'inspiration marxiste**. Si Friedrich Pollock poursuit ses travaux dans le domaine strictement économique (en se concentrant sur la question de la planification et l'analyse du capitalisme de monopole), Leo Löwenthal, comme je l'ai signalé plus haut, s'est focalisé plus spécifiquement sur la critique idéologique de la littérature. Les réflexions de Walter Benjamin, partant également du domaine de la critique littéraire, explorent aussi bien les méandres du matérialisme historique que les formes et les fonctions des œuvres d'art dans le capitalisme moderne. Repoussant les limites des préoccupations fondamentales de la philosophie sociale, Horkheimer explore des terrains aussi divers que la famille et le mariage, les religions ou les technologies de communication. De même, Adorno dépasse les paradigmes classiques de la musicologie pour inclure dans ses analyses interdisciplinaires des objets aussi disparates que l'*Ode à la joie* de Beethoven, le « ragtime » des *Comedian Harmonists* ou encore l'opérette de vaudeville viennois, *La chauve souris*. Ce qui distingue chaque extension du champ de recherche de la théorie critique, c'est une volonté de décrypter le phénomène observé à la fois en « cartographiant » les médiations idéologiques qui le relient à la totalité, et en cristallisant ce qui fait sa spécificité, voire son intérêt purement analytique. L'ensemble des contributions de la théorie critique aux recherches sur la sexualité constitue un autre exemple frappant de cet engouement pour des phénomènes sensiblement en marge des terrains classiques des sciences sociales. Les chercheurs de l'« Ecole de Francfort » ont suggéré dès les premiers travaux de l'Institut que, du fait de son *apparence* de phénomène éminemment individuel, le « sexe » (terminologie que l'on commençait d'ailleurs à peine à employer) ne pouvait que représenter un enjeu social primordial. Dans ce

²⁶³ ADORNO, Theodor, « Culture Industry reconsidered », in *New German Critique*, n°6, 1975, pp17-18.

domaine, l'approche critique propose des pistes de réflexion novatrices et, à bien des égards, atypiques pour leur époque.

On reconnaît généralement à Herbert Marcuse, auteur de *Eros et civilisation*, une certaine autorité dans ce champ de recherche. Dans la lignée de Freud, Marcuse considère la civilisation comme étant fondamentalement répressive dans la mesure où elle substitue le principe de réalité au principe de plaisir. Sa philosophie vise à une certaine réaffirmation du principe de plaisir, qu'il voit comme étant essentielle pour la transformation future des rapports sociaux. Marcuse met en avant le rôle de la sublimation dans cette reconquête du principe de plaisir. Là où l'industrie culturelle « désublime » les pulsions, en procurant un plaisir médiatisé par les instances de domination sociale, Marcuse prône une sublimation qui soit en mesure de transgresser effectivement les interdits que la société impose à la satisfaction instinctuelle. Sur le plan de la sexualité, sa théorie avance que la « désublimation » refoule les pulsions d'*Eros* (visant à satisfaire tout l'organisme individuel par le biais de l'interaction avec l'environnement) au profit de pulsions purement génitales, mises en avant par la libération - marchandisation du sexe. Le lien entre une sexualité émancipatrice et la créativité artistique est vigoureusement affirmé.

Cette conceptualisation volontariste (qui préfigure clairement la notion postmoderniste d'un désir productif) a néanmoins rencontré de nombreuses critiques, à commencer par celles de Theodor Adorno, qui voit en cette définition de la sublimation, comme transformation des désirs en réalisations socialement désirables, une « illusion psychanalytique »²⁶⁴. Les trois extraits de textes qui suivent accréditent l'hypothèse d'une industrie culturelle fondée sur l'exaltation du principe de réalité, sur la systématisation de la répression, sous couvert d'accès à la jouissance elle-même, mais comme l'affirme Adorno dans le troisième passage, c'est la « menace de castration » qui caractériserait la structuration élémentaire de la vie pulsionnelle. Contrairement à Marcuse, il ne semble pas consentir qu'il puisse exister de failles dans ce système.

« L'industrie culturelle ne sublime pas, elle réprime. En exposant sans cesse l'objet du désir, le sein dans le sweater et le torse nu du héros athlétique, elle ne fait qu'exciter le plaisir préliminaire non sublimé que l'habitude de la privation a depuis longtemps réduit au masochisme. Il n'y a pas de situation érotique qui, à l'allusion et à l'excitation, ne joigne l'avertissement très net qu'il ne faudra pas aller plus loin. (...) L'industrie culturelle est pornographique et prude. Elle réduit l'amour à la romance et après une telle réduction, bien des choses sont permises, même le libertinage comme spécialité commerciale à petites doses, avec une étiquette signalant que le sujet est "osé". La production du sexuel en série organise automatiquement sa répression.²⁶⁵

« La danse et la musique ne reproduisent les stades de l'excitation sexuelle que pour les tourner en dérision. C'est comme si le succédané de plaisir se retournait immédiatement contre l'individu : le

²⁶⁴ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, op. cit., p285.

²⁶⁵ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, op. cit., pp148-149.

comportement "réaliste" de l'opprimé triomphe de son rêve de bonheur en venant s'inscrire en lui. »²⁶⁶

« Chaque manifestation de l'industrie culturelle inflige aux victimes une fois de plus sans la moindre équivoque, la démonstration de la frustration permanente imposée par la civilisation. Leur offrir quelque chose et les en priver en même temps : c'est tout un. C'est ce qui se passe dans les films érotiques : Précisément parce que le coït ne peut jamais être montré, tout tourne autour de lui. Admettre dans le film une relation illégitime sans que les coupables encourrent un juste châtement est plus sévèrement interdit qu'il n'est interdit par exemple au futur gendre d'un millionnaire de militer dans un mouvement ouvrier. Contrairement à ce qui se passe dans l'ère libérale, la culture industrialisée peut se permettre – tout comme la culture "populaire" de l'ère fasciste – de s'indigner contre le capitalisme ; mais elle ne peut rejeter la menace de castration, fondamentale pour elle. (...) Ce qui compte aujourd'hui, ce n'est plus le puritanisme (...) mais la nécessité inhérente au système de ne jamais lâcher le consommateur, de ne lui donner à aucun instant l'occasion de pressentir une possibilité de résister. »²⁶⁷

Ces trois exemples donnent un aperçu suffisamment clair de ce qu'il advient de **la sexualité aux mains de l'industrie culturelle**. Dans l'optique critique, ce processus, qui préfigure en quelque sorte la « libération – libéralisation » sexuelle des années 1960, est donc synonyme de formes de répression encore plus profondes et plus brutales que celles que pouvait observer la psychanalyse naissante de la fin du XIX^{ème} siècle. Le texte *Tabous sexuels et droit, aujourd'hui* poursuit ces réflexions concernant le formatage contemporain de la sexualité individuelle :

« La société rationalisée, qui repose sur la domination de la nature intérieure et extérieure, et réprime le principe de plaisir latent, nuisible à l'éthique du travail et au principe de domination même, n'a plus besoin des règles patriarcales de continence, de virginité, de chasteté. Au contraire, le sexe, suscité et réprimé, orienté et exploité sous les formes innombrables de l'industrie matérielle et culturelle, est absorbé, institutionnalisé, administré par la société – pour mieux le manipuler. C'est dans la mesure où il est réprimé qu'il est toléré. »²⁶⁸

Adorno fait figure de précurseur lorsqu'il analyse, dès les années 1950, cette nouvelle « moralité » que préconisent bruyamment les produits et les porte-parole les plus consensuels de l'industrie culturelle, en vitupérant maladivement contre la prostitution comme mal social ultime et en louant le bonheur hygiénique d'une *healthy sex-life*. Mais comme il le souligne brillamment, dans cette formule d'une actualité troublante, « il serait illusoire de se consoler en se disant qu'une minorité rétrograde et fanatisée impose à grand bruit sa volonté à la majorité ; la moralité déchaînée ne pourrait faire le trottoir et causer le scandale qu'elle prétend éliminer si elle ne

²⁶⁶ ADORNO, Theodor, *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, op. cit., p67.

²⁶⁷ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, op. cit., p150.

²⁶⁸ ADORNO, Theodor, *Modèles critiques*, op. cit., p79.

répondait pas aux structures pulsionnelles des gens. »²⁶⁹ Pour la théorie critique, la sexualité souffrirait donc fondamentalement de ce que les pulsions sont déniées et neutralisées avant même qu'elles puissent se développer naturellement et rencontrer des situations de conflit intrapsychique. Sous l'emprise totale de la société, l'être humain régresserait à un stade d'infantilisation extrêmement précoce. A titre d'exemple, il est intéressant de signaler qu'Adorno a posé les bases d'une « théorie de la frigidité féminine » qui préfigure avant la lettre la rupture paradigmatique des *gender studies*, comme l'affirme la chercheuse américaine Eva-Maria Ziege²⁷⁰. Si l'on examine la teneur des propositions d'Adorno, il semblerait en effet que celui-ci propose de dépasser les conceptions classiques des relations entre hommes et femmes (abordées jusqu'alors à partir d'optiques *macro*, que celles-ci soient d'ordre sociologique, psychosociologique ou historique) pour développer de nouvelles contributions à l'analyse du capitalisme moderne, à partir d'une optique microsociologique des relations entre sexes. A partir d'observations détaillées²⁷¹ Adorno entendait montrer comment la femme s'érige en exécutante du système économique, représentant l'exploitation capitaliste d'une manière tout à fait spécifique à son sexe et servant, *autrement* que l'homme, d'agent de promotion du système. C'est là encore en réexaminant la thèse marxiste du caractère fétiche des marchandises par l'intermédiaire des concepts freudiens de « frigidité » et de « angoisse de castration » qu'Adorno aborde cette question, en postulant l'existence de formes de régression, d'infantilisme et d'irrationalité tout à fait spécifiques au sexe féminin (mais néanmoins étroitement analogues à ce qu'il observe par ailleurs chez les auditeurs de musique populaire).

Comme pour bien d'autres propositions illustrées plus haut, il s'agit là encore, au fond, d'une hypothèse de travail préliminaire qui ne peut être appréhendée sans prendre en considération les constats philosophiques fondamentaux de l'approche critique, tels qu'ils sont notamment explicités dans *La dialectique de la raison*. Cet aspect de mon exposé ne vise nullement à démontrer la validité de l'approche critique dans son ensemble, dans chacun de ses postulats épistémologiques, dans chacune de ses incursions exotiques et variées dans l'empirie²⁷². L'objectif de cette partie de mon travail est d'illustrer l'une des spécificités de l'approche critique : s'il semble particulièrement futile de livrer un inventaire des différents secteurs de recherche abordés par les chercheurs de l'« Ecole de Francfort », c'est justement, comme je l'ai précisé plus haut, parce que cette approche se décline dans une multitude de terrains, parce qu'elle est

²⁶⁹ *Ibid.*, p86.

²⁷⁰ ZIEGE, E.-M., « The fetish-character of "women" : on a letter from Theodor W. Adorno to Erich Fromm, written in 1937 », in *Logos* n°2.4., 2003.

²⁷¹ Adorno mentionne par exemple « le comportement totalement irrationnel des femmes vis-à-vis des marchandises », le plaisir qu'elles prennent au « shopping », l'attitude de la jeune femme qui, « tout en se donnant à son amant, est dominée par l'angoisse que quelque chose puisse arriver à sa robe ou à sa coiffure », qui indiquent, selon lui, autant d'indices que la femme s'est déjà *fétichisée* de telle manière qu'elle a intercalé son propre caractère de marchandise « entre elle-même et sa propre activité sexuelle. » (ZIEGE, Eva-Maria, « The fetish-character of "women" : on a letter from Theodor W. Adorno to Erich Fromm, written in 1937 », in *Logos* n°2.4., 2003, p21).

²⁷² Pour ce qui est de l'intérêt de l'approche critique dans un travail d'analyse contemporain de l'industrie musicale, on conviendra qu'il s'agit là d'une toute autre question, à laquelle je m'efforcerai d'apporter plus loin quelques réponses approfondies.

Intrinsèquement Interdisciplinaire. Et ce n'est sans doute pas une coïncidence si le champ des sciences de l'information et de la communication reste l'un des domaines académiques où l'héritage de cette approche se fait encore sentir. Certes, la théorie de l'*agir communicationnel* de Habermas constitue un solide maillon historique entre Francfort et notre champ disciplinaire actuel, mais on peut formuler l'hypothèse que l'approche critique, dans son *ouverture* et malgré ses faux airs *dogmatiques*, préfigure par bien des aspects le caractère compréhensif des recherches contemporaines en communication.

3. Les limites de l'approche critique.

A. La critique « marxiste ».

A.1. Le révisionnisme des « bolcheviques de salon »...

Il paraît compréhensible que la théorie critique qui, selon les mots de Max Horkheimer lui-même, « dans son ensemble constitue un seul et unique jugement existentiel amplement développé »²⁷³, ait rencontré de nombreux pourfendeurs. De même, le type d'analyse qu'amorce Theodor Adorno dans l'exemple précédent – cette « théorie de la frigidité féminine » – semble presque intrinsèquement de nature à susciter une opposition aussi riche que variée ! Bien entendu, même rapporté à son contexte socio-historique, l'approche critique de l' « Ecole de Francfort » présente, à différents niveaux, des incohérences ou des insuffisances, que ses adversaires « classiques » n'ont pas manqué de souligner, voire d'amplifier.

Ce qui est peut-être plus étonnant, c'est l'apparition, relativement récente, d'une critique « marxiste » des travaux de l'Institut, qui vise d'ailleurs tout particulièrement les contributions de Theodor Adorno. A travers deux textes majeurs²⁷⁴ du chercheur britannique Dave Harker on comprend facilement comment s'articule cette lecture critique de thèses sur l'industrie culturelle (plus spécifiquement). Dave Harker commence en évoquant les analyses du musicologue britannique Richard Middleton²⁷⁵, qui soutient l'apport des perspectives d'Adorno, pour leur intransigeance et leur provocation, utiles selon lui pour décrire et dénoncer l'actuelle organisation industrielle de la musique. Harker poursuit en expliquant que selon Richard Middleton²⁷⁶, Adorno est « utile à la musicologie populaire précisément à cause de son "marxisme", puisqu'il fournit pour partie la base d'une "théorie matérialiste historique du développement de la musique qui, par principe, rejette le réductionnisme, tant économiste que formel", et parce qu'il évite aussi le "vulgaire réductionnisme de classe de beaucoup d'approches marxistes antérieures de la sociologie des formes culturelles". »²⁷⁷ Or, Dave Harker s'inscrit d'emblée en porte à faux avec cette analyse :

²⁷³ HORKHEIMER, Max, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, op. cit., p61.

²⁷⁴ HARKER, Dave, *In perspective : Theodor Adorno*, Université de Manchester, 27p. consultable en ligne sur <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/harker3.htm> et HARKER, Dave, *Gotta serve somebody*, Université de Manchester, 76p. consultable en ligne sur <http://www.tagg.org/xpdfs/sadorno.pdf>. Consultés le 15/04/2005.

²⁷⁵ Bien que n'ayant pas appartenu au C.C.C.S. de Birmingham, les travaux de Richard Middleton sont communément affiliés à l'Ecole des *cultural studies*.

²⁷⁶ Les passages cités entre guillemets anglais par Dave Harker proviennent de l'ouvrage MIDDLETON, Richard, *Studying popular music*, Milton Keynes : Open University Press, 1990, 336p.

²⁷⁷ HARKER, Dave, *Gotta serve somebody*, op. cit., p5.

« (...) Adorno se défiait des théories intégrales [*overarching*] et insista de façon véhémement qu'il n'était pas un marxiste. J'espère pouvoir démontrer qu'il avait en cela raison et que ses idées sur la politique et la culture ne doivent pas servir de base pour une théorie culturelle marxiste classique, et encore moins pour une pratique révolutionnaire politique. »²⁷⁸

La démonstration de Harker s'attache dès lors à retracer le parcours intellectuel (et personnel) d'Adorno et des autres membres de l'*I.F.S.* en s'arrêtant sur un certain nombre de ruptures qui, selon lui, constituent autant de **scissions irrémédiables entre la théorie marxiste « classique » et la théorie critique de l' « Ecole de Francfort »**. Comme on aurait pu s'y attendre, le premier point de reproche concerne les origines sociales des différents protagonistes de l'Institut. Adorno est stigmatisé pour être né dans une « riche famille cultivée de la bourgeoisie libérale »²⁷⁹, Horkheimer est présenté comme « un fils de millionnaire qui était destiné à une carrière dans l'industrie »²⁸⁰ tandis que Félix Weil, le fondateur de l'*I.F.S.*, se voit par exemple attribuer la qualification de « bolchevique de salon »²⁸¹. Mais le premier véritable point de réprobation concerne la position que les chercheurs de l'Institut auraient adopté face à l'évolution de la situation politique en U.R.S.S., qui se serait traduit par **une approbation implicite des thèses staliniennes** :

« Ce que nous savons c'est qu'à partir de 1929 et sans doute jusqu'en 1939, non seulement l'Institut se maintint dans un mutisme politique mais il conserva également un silence officiel quasi complet au sujet des événements en U.R.S.S. Malheureusement, c'était l'époque de la ligne désastreuse de la "troisième période" selon laquelle le fascisme représentait une phase inévitable et culminante du capitalisme, si bien que l'acceptation passive de cette ligne par l'Institut suggère fortement qu'en matière de questions de politique internationale au moins, ils adhéraient non au marxisme classique (qui était certes, à cette date, une tradition assiégée et marginalisée) mais à l'une des erreurs les plus grossières et les plus coûteuses du stalinisme. »²⁸²

Mais ce que Dave Harker feint d'oublier ici (ou alors ignore tout bonnement), c'est que le tournant contre-révolutionnaire de l'expérience soviétique avait été explicitement condamné par Horkheimer dès la fin des années 1920, dans un texte de *Dämmerung* auquel j'ai fait référence plus haut, *Indications*. De même, le *Journal de Moscou* de Walter Benjamin, rédigé lors de son séjour dans la capitale russe en 1926-27, remettait déjà largement en question le potentiel révolutionnaire du nouveau régime. Comme le précise très justement Gerhard Scholem dans la préface de ce livre, il s'agit là d'un document accablant au travers duquel on perçoit clairement le caractère tragique des luttes politiques en cours, qui annoncent la proche transition contre-

²⁷⁸ HARKER, Dave, In perspective : Theodor Adorno, p1.

²⁷⁹ HARKER, Dave, *Gotta serve somebody*, op. cit., p7

²⁸⁰ *Ibid.*, p42.

²⁸¹ *Ibid.*, p10.

²⁸² *Ibid.*, p11.

révolutionnaire (cela d'autant plus que la quasi-totalité des personnes côtoyées par Benjamin à Moscou étaient des membres de l'opposition de gauche).

« Il y a une différence tranchée entre les espérances optimistes que Benjamin nourrissait au début de son voyage (...) et les dures déceptions qui devaient l'attendre dans la réalité de là-bas. (...) Ce qu'il est advenu de ces espérances, nous l'apprenons maintenant, en une progression minutieuse dans son journal. Il perdit lentement, mais non pour autant avec moins d'accablement, toutes les illusions qu'il s'était faites. »²⁸³

Par ailleurs, il est important de rappeler que la période dont parle Dave Harker (1929-1939) coïncide avec l'élaboration, sous l'égide de Friedrich Pollock, des thèses francfortiennes sur le « capitalisme de monopole », à partir desquelles les chercheurs de l'Institut discernent des variantes d'un même phénomène socio-économique infrastructurel, aussi bien dans l'Allemagne nazie que dans le « socialisme » soviétique ou encore sous le régime capitaliste nord-américain. Il paraît ainsi difficile d'accréditer l'hypothèse selon laquelle l'Institut se devait de garder le silence sur les réalités du régime en place en U.R.S.S. De même, Dave Harker n'évoque pas le programme de recherche sociologique initié par l'I.F.S. en 1931, portant sur la conscience politique des ouvriers et employés allemands. Certes, les enseignements de ce programme, qui faisaient état d'une tendance inquiétante à l'autoritarisme au sein du prolétariat allemand, pouvaient être interprétés comme le signe que le capitalisme glissait vers la barbarie fasciste (et l'on se souviendra que les résultats furent sciemment dissimulés à l'« opinion publique » afin de ne pas fournir d'armes supplémentaires aux forces fascistes). Mais l'éventualité que les conclusions de l'enquête par aient pu émaner d'un travail de recherche et d'analyse *indépendant* à la fois des thèses marxistes « classiques » et de la ligne stalinienne de la « troisième période » ne semble pas effleurer l'esprit de Dave Harker. C'est pourtant là l'essence de la position francfortienne – et sans doute l'explication de l'apparente « discrétion » des membres de l'Institut dans les débats politiques en cours : ils considéraient que leurs travaux n'avaient pas obligatoirement à se positionner par rapport à ces deux thèses contradictoires.

A.2. Contre la pluralité des marxismes.

Au fond, on s'aperçoit que c'est face à l'analyse francfortienne de la neutralisation du prolétariat – qui ne s'inscrit ni dans une stratégie contre-révolutionnaire ni dans un volontarisme aveugle – que se situe le véritable point d'échauffement pour Dave Harker et sa critique marxiste « classique ». Niant foncièrement la possibilité d'un affaiblissement de la conscience de classe prolétarienne, ce dernier ne conçoit pas que les travailleurs puissent être à ce point victimes du

²⁸³ SCHOLEM, Gerhard, in BENJAMIN, Walter, *Journal de Moscou*, Paris : Editions L'arche, 1983, p9.

système capitaliste. Du coup, son approche « classique » barre brutalement le chemin à toute réflexion sur la dialectique de la raison, le mouvement historique qui serait (dans l'analyse de Horkheimer et Adorno) à l'origine de cette liquidation du sujet historique et ce « gel des rapports de production ». Dans le passage suivant Dave Harker énumère un à un **les questionnements qui se posent selon lui, pour un théoricien marxiste confronté à l'approche critique**, à sa description de l'impuissance du prolétariat (leur transformation en « masse ») et son analyse des origines et du fonctionnement de l'industrie culturelle.

« Comment précisément la "valeur d'échange" a-t-elle remplacé la "valeur d'usage" et quelle fut la base historique, socio-économique de cette transition supposée ? Sur quelle base théorique est-ce qu'une partie de l'analyse marxiste des tendances au sein du capitalisme de son temps peut être extrapolée tandis que d'autres éléments de la théorie (et même la méthode d'analyse) sont ignorés ? Qu'est-ce qu'il est arrivé au sujet humain alors que les facteurs objectifs accomplissaient leur œuvre mortifère et comment peut-il y avoir une connexion mécanique entre les marchandises et la manière dont les personnes pensent et agissent ? Même si Adorno pouvait théoriser un tel effet, sur quelle base (et vers quelle position privilégiée) avait-il pu s'échapper ? Était-il parvenu, de façon mystérieuse, hors du "processus social total" (...) tandis que pour le reste de l'humanité ce que Marx entendait par "rapports de production" s'était gelé de façon soudaine et énigmatique et les "forces de production" continuaient d'avancer indépendamment. Bref, l'histoire s'était-elle arrêtée ? »²⁸⁴

Il est indéniable qu'il s'agit là de questions très intéressantes et utiles pour approfondir la connaissance de l'approche critique, mais on sent néanmoins que Dave Harker les pose avant tout dans le but de discréditer cette approche. La simple évocation d'une « connexion mécanique entre les marchandises et la manière dont les personnes pensent et agissent » illustre l'hostilité de Harker : on sait bien que parmi les accusations que peuvent se lancer les marxistes entre eux, « mécaniciste » occupe une place de choix. En accusant Adorno de pratiquer un marxisme vulgaire, Harker feint d'ignorer que les thèses sur le développement et l'emprise de l'industrie culturelle s'articulent, pour partie, autour du concept marxiste du caractère fétiche de marchandise (qui implique l'analyse dialectique des médiations idéologiques). De plus, ne s'agit-il pas d'une attaque un peu grossière que de suggérer qu'Adorno se considérait comme faisant partie d'une avant-garde autoproclamée qui se serait réfugiée dans les nuages pour contempler sagement la fin de l'histoire ? Comme l'ont montré de nombreux observateurs (et pas les moins critiques) de l'« Ecole de Francfort », leurs thèses ne doivent pas nécessairement être prises à la lettre : il s'agit d'armes à employer dans la lutte pour réimpulser justement le facteur subjectif dans l'histoire et, à ce titre, elles vont jusqu'à user de l'exagération, de la provocation. En réalité Adorno ne se considère pas plus épargné lui-même que tous les hommes ne sont irrémédiablement et totalement privés de leur autonomie ; mais le simple fait qu'il existe effectivement des tendances qui vont dans ce sens paraissait déjà largement suffisant pour que les membres de l'Institut tirent

²⁸⁴ HARKER, Dave, *Gotta serve somebody, op. cit.*, p18

la sonnette d'alarme. La question de savoir si cette forme de *praxis* sera ultimement couronnée de succès est une toute autre histoire.

Par rapport aux questions musicales, Dave Harker, qui est également un spécialiste de la musique populaire traditionnelle britannique, condamne de manière prévisible les analyses d'Adorno. Pour lui, Adorno souffre fondamentalement d'une conception bourgeoise de la musique qui ne lui permet pas de considérer des formes musicales authentiques hors de la production des avant-gardes bourgeoises. La musique populaire, et à plus forte raison, la musique prolétarienne, seraient ainsi un non-sens, alors que pour Harker, ces termes recouvrent des réalités en termes de résistance à l'idéologie dominante et de manifestation directe de la conscience de classe prolétarienne. Dave Harker dénonce également l'**étroitesse de la vue d'Adorno** dans la question précise de savoir si la musique peut se passer de la notation et s'écrire directement sur bande ou sur fil, et sur ce point, son analyse parvient effectivement à retourner Adorno contre lui-même : en privilégiant les dispositifs techniques propres à des époques antérieures (et en rejetant *avant la lettre* les modes d'écriture qui caractérisent une part importante de la « musique populaire » actuelle), Adorno n'était-il pas en train de fétichiser cette forme de notation musicale ? La question mérite d'être posée.

Critiquant une formule d'Adorno qui évoque la « retenue criarde d'Elvis Presley »²⁸⁵, Dave Harker insiste sur le fait que les récepteurs et les émetteurs de la musique n'ont pas nécessairement les mêmes « idées » : ainsi existerait-il des niches dans lesquelles le sujet historique serait à même de reprendre en quelque sorte des forces avant la bataille ultime. Mieux : la musique « populaire » elle-même serait essentiellement empreinte d'une conscience de classe révolutionnaire. Toujours est-il qu'il faut garder à l'esprit le fait que l'analyse de Harker (comme celle de Meic Llewellyn de l'université d'Aberdeen) abordent la question de la musique « populaire » à partir d'une définition très large, tant d'un point de vue géographique (musiques « ethniques », *musiques du monde*) qu'historique (musiques et cultures « folk », chansons populaires du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles...). Comme on l'a vu, Adorno au contraire considère les produits musicaux de l'industrie culturelle à partir d'un angle relativement restrictif et surtout sans l'ambition de participer à l'élaboration d'une théorie de la culture, qu'elle soit, d'ailleurs, marxiste ou non. Les références à la culture populaire traditionnelle, comme celle qui apparaît dans le passage suivant, sont assez rares :

« Être inséré dans la tradition signifierait : vivre l'œuvre d'art comme quelque chose de confirmé, dont la valeur est reconnue, participer, dans le rapport que l'on a avec elle, aux réactions de tous ceux qui l'ont vue auparavant. Si toutes ces conditions ne sont pas réunies, l'œuvre apparaît dans toute sa nudité et sa faillibilité. L'action cesse d'être un rituel pour devenir une idiotie, la musique, au lieu d'être le canon de phrases riches de sens, paraît fade et insipide. Elle a vraiment cessé d'être belle. C'est là que la culture de masse s'arroge le droit de procéder à des adaptations. La faiblesse

²⁸⁵ ADORNO, Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., p13.

de toute culture traditionnelle éloignée de sa tradition fournit un prétexte pour l'améliorer et, du même coup, la mutiler de façon barbare. Ce par quoi les grandes œuvres d'art nous réconfortent réside moins dans ce qu'elles expriment que dans le fait qu'elles ont réussi à s'extorquer pour ainsi dire à l'existence. L'espoir se manifeste le plus souvent chez les désespérés. »²⁸⁶

Dans ce passage on retrouve l'essence de la thèse d'Adorno, qui oppose ici les œuvres d'art authentiques, recluses, aux perversions des œuvres « traditionnelles » soumises à l'industrie culturelle : en dehors de ces deux pôles, point de troisième voie, la fonction socio-historique de l'industrie culturelle étant de pourvoir totalement à des individus qui ont justement perdu leur tradition culturelle et l'autonomie que celle-ci pouvait encore garantir. De même, selon Adorno, l'espoir est à chercher néanmoins dans le potentiel émancipateur de l'œuvre d'art. On mesure l'abîme qui sépare les deux conceptions : **d'une part un marxisme « classique » qui refuse presque obstinément de perdre l'espoir qu'il place en un sujet historique permanent ; d'autre part une théorie critique qui situe l'espoir dans le désespoir des œuvres d'art constatant la disparition du sujet historique.** Pour en revenir aux réserves émises par Dave Harker spécifiquement dans le domaine de la musique, on admettra que ses remarques peuvent paraître plus pertinentes, bien que ses deux textes ne fournissent que très peu d'exemples musicaux précis (alors que c'est justement là l'un des reproches les plus récurrents qu'il adresse à la sociologie de la musique d'Adorno). Mais au fond, on sent que le marxiste « classique » ne pardonne pas à l'« Ecole de Francfort » d'avoir tenté d'explicitier les nouvelles formes d'aliénation du prolétariat qui se sont développées au début du XX^{ème} siècle et leurs manifestations au niveau de la conscience de classe. Dans l'analyse de Harker, c'est un peu comme si les chercheurs de l'I.F.S. étaient personnellement responsables de ces régressions ; ainsi leurs constats auraient servi de combustible contre-révolutionnaire alors que l'analyse marxiste « classique » aurait pu sauver la mise. Pour le marxiste « classique » l'erreur de la théorie critique tient à son impertinence vis-à-vis des textes et des méthodes fondamentaux du marxisme :

« A cette époque tout comme maintenant, il existait une tendance forte qui consiste à "prendre des bouts" de Marx, à l'amender ou à le mettre à jour, voire à le dépendre comme un utopiste, un optimiste perdu qui aurait dû se douter que le "prolétariat" allait une fois de plus commettre cette impardonnable offense qui consiste à décevoir l'intelligentsia de gauche. »²⁸⁷

Insidieusement, Dave Harker livre ici le fond de sa pensée : son marxisme « classique » ne supporte en aucune manière les théoriciens qui tentent d'adapter l'analyse marxiste à des configurations sociales que le "maître" n'a pas pu prévoir : ne s'agit-il pas au fond d'un marxisme figé ? Dans son ouvrage *Late Marxism*, Frederic Jameson pose cette même question du « degré de marxisme » (sic) de l'œuvre d'Adorno. Il commence par rappeler que le marxisme est à

²⁸⁶ ADORNO, *Minima Moralia*, op. cit., p299.

²⁸⁷ HARKER, Dave, *Gotta serve somebody*, op. cit., p19

appréhender, selon lui, en tant que science, et que toute science « projette non pas seulement de l'idéologie mais une panoplie d'idéologies possibles »²⁸⁸ Dans cette acception, l'idéologie n'est pas négativement connoté: c'est « la théorie à l'œuvre dans une pratique spécifique »²⁸⁹

« Les divers marxismes – car il en existe beaucoup, et certains dont l'incompatibilité est notoire – sont justement cela : les idéologies locales de la science marxiste dans l'histoire et dans des situations historiques concrètes, qui fixent leurs priorités mais également leurs limites. Par conséquent, affirmer que le marxisme de Lénine, ou de Che Guevara, ou d'Aitùusser, ou de Brecht (...) est *idéologique* veut simplement dire, dans le sens critique du terme, que chacun de ces marxismes est spécifique à une situation, au point d'intégrer les déterminations de classe et les horizons nationaux et culturels de ses partisans. (...) »²⁹⁰

Jameson poursuit son argumentaire en proposant que le « marxisme d'Adorno » serait lui-même, de toute évidence, soumis à ces mêmes « facteurs » et en soulignant le fait que le matérialisme historique n'a pas à faire preuve de tant de perplexité face à ce pluralisme. Reconnaître le marxisme d'Adorno, dans cet esprit, cela ne signifie absolument pas accepter ses positions comme constituant un « programme » (même si, pour Jameson, l'approche critique d'Adorno, « n'ayant pas été d'une grande aide dans les périodes précédentes, pourrait s'avérer être précisément ce qu'il nous faut aujourd'hui. »²⁹¹) Reconnaissant les lacunes d'Adorno – notamment en ce qui concerne la quasi absence, dans ses travaux, d'analyses en termes de classe sociale), Jameson précise l'intérêt de sa démarche philosophique :

« Là où il a une contribution indispensable à offrir, que nous ne trouverons pas ailleurs, c'est au niveau de l'analyse en termes de système économique ou de mode de production. L'originalité, en effet, de son œuvre philosophique (...) et de sa théorie esthétique (...) réside dans son insistance unique sur la présence du capitalisme avancé en tant que totalité au sein même des formes de nos concepts ou des œuvres d'art elles-mêmes. Aucun autre théoricien marxiste n'a auparavant mis en lumière cette relation entre l'universel et le particulier, le système et le détail, avec ce type de regard à la fois obstiné, résolu et grand ouvert. »²⁹²

Ainsi, pour le philosophe marxiste Frederic Jameson, la *critique de l'approche critique* peut difficilement se baser sur cette accusation de « manque de marxisme » qui sous-tend les interprétations de Dave Harker. Les propositions de Frederic Jameson semblent d'autant plus convaincantes que, tout comme il le souligne, une « grande partie des travaux philosophiques d'Adorno s'articule autour de la question de savoir comment on peut confronter une pensée vivante qui n'est plus actuelle, historiquement parlant »²⁹³, question d'une actualité brûlante pour

²⁸⁸ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p8.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*, p5.

²⁹² *Ibid.*, p9.

²⁹³ *Ibid.*, p7.

tout chercheur qui se réclame un tant soit peu du marxisme. Néanmoins, il serait erroné de considérer que la critique de Dave Harker soit totalement dénuée de fondements²⁹⁴. Il soulève des imprécisions que d'autres avant lui avaient constaté chez Adorno, Gerhard Scholem en particulier, qui s'empessa, à la lecture de *Dialectique négative*, d'interroger son auteur sur deux points spécifiques. D'une part, demanda le philosophe et théologien, ne s'agissait-il pas fondamentalement d'une tentative de conserver l'analyse marxiste du capitalisme tout en renonçant à la théorie de la lutte des classes ? D'autre part, à propos des liens entre la domination suprême du principe d'échange marchand et les processus proprement idéologiques, Scholem exprima sa perplexité quant à la possibilité d'établir une méthode scientifique à même de déduire et de définir effectivement ces liens²⁹⁵. Il est évident que ces questionnements, eux aussi, restent d'une grande actualité.

²⁹⁴ De même, il me semble que l'analyse historique de l'expérience soviétique (et de la contre-révolution stalinienne) à laquelle se rattache Dave Harker présente un intérêt évident, mais il est dommage que ce chercheur ne reconnaisse pas que les éléments sur lesquels se base cette analyse n'étaient sans doute pas aussi accessibles au début des années 1930 qu'il semble le suggérer. En cela, Dave Harker feint d'ignorer que ses propres réflexions sont elles-mêmes le produit d'un processus dialectique, ou pour l'exprimer de façon plus crue, que même le matérialisme historique exige du « recul ».

²⁹⁵ MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p448.

B. Des critiques « positivistes ».

B.1. « La querelle allemande des sciences sociales »

Comme le souligne Stefan Müller-Doohm, dans les années 1960, Adorno était devenu « le représentant le plus en vue et le plus important de la théorie critique »²⁹⁶. Ses interventions dans les débats sociologiques, philosophiques et esthétiques furent nombreuses et sa position dans le milieu académique fréquemment contestée. Ce qu'on appelle désormais communément la « querelle allemande en sciences sociales » fut en réalité un débat long, partant de la question de « la logique des sciences sociales », qui opposa les représentants de la théorie critique aux sociologues « positivistes » dès la fin des années 1950, et bien après que la société allemande pour la sociologie eût organisé un débat spécifique à Tübingen, en octobre 1961, où furent notamment conviés Karl Popper (pour le « rationalisme critique ») et Theodor Adorno (pour la « théorie critique »). L'ouvrage *De Vienne à Francfort : la querelle allemande des sciences sociales* compile les interventions des deux hommes, ainsi que les contributions d'autres sociologues venus « enrichir » le débat au cours des années 1960 (Jürgen Habermas, Hans Albert, Harald Pilot, Ralf Dahrendorf). Ce livre montre qu'à Tübingen, les deux principaux intervenants furent tout sauf querelleurs, chacun se contentant d'illustrer sa thèse sans réduction polémique (et peut-être avec un certain désintérêt vis-à-vis) de celle de l'adversaire. Mais, comme le souligne le rapport de Ralf Dahrendorf, les divergences entre les deux théoriciens étaient pourtant réelles :

« Certains des orateurs du débat ont regretté le manque de tension, tant entre les rapporteurs qu'entre leurs textes. En fait, il a quelque fois pu paraître que Messieurs Popper et Adorno étaient d'accord, assez curieusement. Mais l'auditeur attentif ne pouvait manquer de percevoir l'ironie de ces convergences. La discussion amena une série d'occasions amusantes où les rapporteurs se trouvèrent avoir des formulations en commun, derrière quoi se dissimulaient de profondes différences quant à la chose même. »²⁹⁷

Il paraît utile d'explicitier dans un premier temps les grandes lignes du **positionnement épistémologique de Karl Popper**, après quoi ses réserves vis-à-vis de l'approche critique apparaîtront de façon assez limpide. Comme le précise Stefan Müller-Doohm, la théorie de la connaissance scientifique de Popper s'est d'abord développée à travers sa « confrontation avec le

²⁹⁶ *Ibid.*, p430.

²⁹⁷ ADORNO, Theodor, POPPER, Karl, *De Vienne à Francfort : la querelle allemande des sciences sociales*, Paris : Editions Complexe, 1979, p108.

positivisme logique »²⁹⁸. Popper s'inscrit d'emblée en porte à faux avec le postulat positiviste selon lequel l'observation de cas particuliers peut fournir des hypothèses permettant d'en déduire, dans un deuxième temps, des lois générales. Ce rejet du positivisme se décline sur deux plans : d'une part, ce n'est pas en multipliant, en systématisant les observations de particularités que l'on pourrait induire une loi générale ; d'autre part, l'observation ne doit en aucun cas être formulée et conduite à partir d'une théorie préétablie. Pour lui, il n'y a « ni de point de départ absolument sûr de la connaissance, ni non plus une seule et unique méthode possible. »²⁹⁹ **Les théories scientifiques sont en quelque sorte soumis aux faits, qui peuvent toujours, en dernière instance, en apporter la réfutation.** Ainsi, la démarche du savant doit consister non pas à prouver le bien-fondé d'une théorie, mais à essayer de la démolir, de multiplier les expériences susceptibles de démontrer qu'elle est fautive. Ce n'est que si la théorie résiste à ces tests qu'elle peut être considérée comme scientifiquement valide – du moins jusqu'à ce que la prochaine théorie valide vienne la remplacer dans cette succession infinie d'essais et d'erreurs. L'approche « rationaliste critique » est fondamentalement modeste : elle insiste sur « l'abondance du savoir et l'infinité de l'ignorance »³⁰⁰ Les progrès de la connaissance scientifique résultent d'un long processus d'élimination des erreurs, mais l'objet de la connaissance ne peut *in fine* être solidement établi. En effet, dans cette optique épistémologique, seul ce qui peut être réfuté possède un caractère scientifique ; ce qui n'est pas réfutable relève de la magie ou de la mystique.

Derrière cette approche, que Karl Popper présente en vingt-sept thèses à la rencontre de Tübingen, en la reliant par ailleurs plus spécifiquement au domaine des sciences sociales, on voit poindre un certain nombre de divergences profondes avec la position francfortienne. Dans l'ouvrage *The open society and its enemies*, paru dès 1946, Karl Popper s'était fait l'avocat d'une « société ouverte », dans laquelle le débat public, démocratique, se structurerait en quelque sorte de la même manière que le débat scientifique, c'est-à-dire par la réfutation empirique des différentes propositions (jusqu'à temps d'en dégager des formes d'organisation temporairement opérationnelles). Bref, selon Popper, c'est par un processus d'essai et erreur que la société peut être améliorée. Dans le domaine des sciences sociales, tout comme en philosophie, l'existence d'un système théorique préétabli (voire même de toute tendance à la systématisation au sein de la théorie) est profondément incompatible avec les impératifs de la scientificité. L'historicisme, par conséquent, apparaît comme le fondement commun des totalitarismes (qu'il s'agisse du fascisme ou du « marxisme »). Le futur ne saurait être conditionné par le présent : rien dans le présent ne permettrait de prévoir le futur. Dans la perspective poppérienne, ce serait justement le contraire : nous vivrions en quelque sorte « aspirés par le futur », nos attitudes quotidiennes soumises à l'idée que nous nous ferions de demain. Ainsi, s'il advient effectivement que le futur ressemble à l'annonce qui en est faite, c'est, selon Popper, généralement parce que le prédicateur influence lui-même sur le cours des événements.

²⁹⁸ MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p588.

²⁹⁹ *Ibid.*

On comprend que pour Karl Popper, la théorie critique ne peut en aucun cas relever de la science telle qu'il la conçoit : bien qu'il ne l'exprime pas aussi explicitement dans *la querelle allemande*, l'approche critique paraît évidemment bien trop dogmatique et, au final, tout simplement inutile au progrès de la connaissance scientifique, telle qu'il conçoit celui-ci. Pour le « rationalisme critique », « le savant a l'obligation de conduire ses recherches en fonction (...) de ce qui est réfuté par l'expérience »³⁰¹ Comment la théorie critique – dont l'approche épistémologique est intrinsèquement méfiante vis-à-vis de l'expérience, telle que la révèlent en sociologie les recherches empiriques – pourrait-elle satisfaire un tant soit peu les exigences de Karl Popper ? De plus, la notion poppérienne de « société ouverte »³⁰² suggère, au moins implicitement, que les rapports de production, l'organisation socio-économique actuelle, pourraient constituer une base, un point de départ pour le progrès scientifique et humain ; proposition qui fait évidemment s'hérissier les poils des théoriciens de l' « Ecole de Francfort ».

Dans sa contribution à l'ouvrage *La querelle allemande en sciences sociales*, Ralf Dahrendorf souligne, non sans ironie, que les débats de Tübingen furent caractérisés par la présence d'un « troisième homme », l'ennemi commun positiviste, qui portait des noms divers selon qu'il apparaissait dans la bouche de Popper ou d'Adorno : « méthode positive », « positivisme non-métaphysique », « empirisme », « recherche empirique ».³⁰³ Popper peut certes se défendre d'être un positiviste parce que ses conceptions rejettent l'hypothèse de l'existence de lois sociales et historiques générales, mais pour la théorie critique, son « rationalisme critique » trouve néanmoins ses origines dans ce courant de pensée. Cette accusation de « positivisme » (et la défense qu'elle suscite) obscurcissent très largement la teneur du débat dans *La querelle allemande des sciences sociales* et en font un ouvrage particulièrement hermétique et fastidieux. Pour Adorno et Habermas, les « rationalistes critiques » partent d'une position positiviste dans la mesure où ces derniers poseraient les sciences naturelles comme modèle épistémologique pour les sciences humaines³⁰⁴. D'autre part, la méthodologie qu'ils préconisent érigerait le test empirique en condition *sine qua non* pour déterminer la validité scientifique d'une théorie.

Pour mieux comprendre cette apparente affiliation, il est sans doute utile de se référer ici à la définition que donne Frederic Jameson du positivisme. Selon lui, celui-ci est à appréhender comme « un engagement en faveur des faits empiriques et des phénomènes concrets dans lequel l'abstrait – l'interprétation tout autant que les idées générales, les unités collectives synchroniques

³⁰⁰ ADORNO, Theodor, POPPER, Karl, *De Vienne à Francfort : la querelle allemande des sciences sociales*, *op. cit.*, p91.

³⁰¹ MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, *ibid.*

³⁰² Il faut préciser qu'en parlant de « société ouverte » au sujet des régimes capitalistes occidentaux, Karl Popper entend évidemment mettre en avant le degré de liberté (d'expression, notamment) dont jouissent les sociologues de la R.F.A., pour prendre un exemple parmi d'autres, par rapport à leurs confrères de la R.D.A. Malgré la condamnation sans équivoque du stalinisme par les chercheurs critiques, il est évident que la position francfortienne est plus nuancée sur la séparation catégorique qu'affirme Popper entre le « marxisme » soviétique et la « démocratie » occidentale.

³⁰³ ADORNO, Theodor, POPPER, Karl, *De Vienne à Francfort : la querelle allemande des sciences sociales*, *op. cit.*, p109.

³⁰⁴ Karl Popper semble pourtant explicitement réfuter cette proposition dans sa septième thèse.

tout autant que les narratifs diachroniques ou les généalogies – est de plus en plus circonscrit, lorsqu'il n'est pas systématiquement traqué et chassé en tant que relique et survivance d'une ancienne tradition, "métaphysique", ou simplement de pensées et de catégories antiques et dépassées. »³⁰⁵ Bien que les « rationalistes critiques » se défendent farouchement d'être en quoi que ce soit liés à la pensée positiviste – question qui en vient d'ailleurs à prendre une place disproportionnée dans *La querelle allemande des sciences sociales*, éclipsant presque entièrement le débat de fond sur « la logique des sciences sociales » – on s'aperçoit que c'est là précisément ce que Hans Albert reproche à l'approche critique dans sa contribution au débat, intitulée « Le mythe de la raison totale »³⁰⁶ Comme l'affirme Frédéric Vandenberghe, pour la théorie critique, « la tâche de la sociologie est d'étudier la totalité sociale et les lois structurelles qui la régissent. »³⁰⁷ Or, pour les adversaires de cette approche critique, « le problème à ce propos est que la totalité sociale objective, en tant que fait social par excellence qui médiatise tout fait social, ne peut pas être pointée du doigt comme un fait. »³⁰⁸ La *neutralité axiologique* wébérienne prônée par les « rationalistes critiques » sert ici explicitement de rempart contre la position des théoriciens de l'« Ecole de Francfort ». **La théorie critique leur semble être en effet un frein à la connaissance scientifique de la société, alors que pour Adorno, le « moment spéculatif » est évidemment nécessaire** si la sociologie veut être autre chose qu'un redoublement réifié du social. La vive opposition entre les deux camps perdure à travers les années 1960 et s'exprime de nouveau clairement lors du XVI^{ème} congrès de la D.G.S. de 1968, qui a pour thème « capitalisme avancé ou société industrielle ? ». Dans sa biographie d'Adorno, Stefan Müller-Doohm relate les critiques émises par Ralf Dahrendorf à l'encontre de l'approche francfortienne lors de ce congrès :

« Son objection capitale porte sur le degré d'abstraction conceptuelle et la généralité philosophico-historique des diagnostics d'Adorno. "Une analyse trop sûre de son affaire, de la totalité de notre évolution sociale" ferait elle-même partie d'un "monde figé ; elle redouble ce monde figé". En se tournant ainsi vers les principes, on met en question la chance d'une pratique politique à même de provoquer concrètement des transformations sociales ayant pour but d'améliorer les conditions de vie. En outre, la valeur de pronostic des théories de la totalité sociale est minime, ce type de théorie se bornant à esquisser une "image néo-pessimiste de la force des choses inhérente à certains processus historiques." »³⁰⁹

B.2. La réplique des partisans de l'approche critique.

³⁰⁵ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p89.

³⁰⁶ ADORNO, Theodor, POPPER, Karl, *De Vienne à Francfort : la querelle allemande des sciences sociales*, *op. cit.*, pp143-165.

³⁰⁷ VANDENBERGHE, Frédéric, *op. cit.*, p88.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p458. Les citations entre guillemets anglais proviennent des *Verhandlungen des 16. Deutschen Soziologentages*, 1969, p91.

On s'aperçoit donc qu'une fois de plus, l'approche critique se trouve dénoncée, au fond, en raison d'un « excès de holisme ». A cette critique redondante, l'« Ecole de Francfort » répond, tout aussi inlassablement, que la société ne peut se concevoir fondamentalement que comme une relation de médiation. C'est pour cette raison, expliquent Adorno et Habermas, que l'on peut retrouver la totalité sociale dans chaque élément de cette société, dans chaque fait : « le rapport entre la société comme totalité et les divers phénomènes particuliers n'a rien en commun avec l'idée mathématique d'une somme : le A comprenant des a. »³¹⁰ Ce qui caractérise chaque élément « isolé » c'est le lien avec autrui ; or, « dans la capitaliste, c'est l'échange (marchand) qui caractérise les médiations et les rapports sociaux »³¹¹, résume Jan Spurk. Dans le passage assez long qui suit, Habermas approfondit cette question de **l'hégémonie du principe d'échange et de ses conséquences pour la production scientifique elle-même**. L'extrait provient de son article *Théorie analytique de la science et dialectique*, rédigé en réponse aux critiques « positivistes » :

« Dans la mesure où les relations d'échange atteignent le processus de travail et rendent les modes de production dépendants du marché, les références à la vie (qui sont constitutives d'un groupe social dans le monde, et qui représentent les relations concrètes des hommes aux choses en même temps que des hommes entre eux) se trouvent proprement déchirés. Par le biais du processus de réification, ce que les choses sont pour nous dans une situation concrète, ce que les hommes signifient pour nous dans des circonstances déterminées, tout cela en vient à s'hypostasier sous les traits d'un "en-soi" qui est désormais attribué à des objets (dont l'apparence est neutralisée), comme la qualité ajoutée d'une "valeur". La neutralité axiologique de ce qui est objectivé par une science expérimentale est tout autant le produit de cette réification que la valeur que l'on a abstraite du contexte de vie.

De même que d'un côté, on voit disparaître dans les valeurs d'échange la force de travail réellement investie et la jouissance possible du consommateur, de même, de l'autre côté, si on arrache aux objets qui subsistent leur croûte de qualités axiologiques subjectivées, on voit que la diversité des rapports sociaux au vécu et des intérêts qui guident la connaissance y disparaît. La domination exclusive de l'intérêt qui, de façon complémentaire avec le processus d'exploitation, inclut le monde de la nature et de la société dans le processus de travail et les transforme en forces productives, peut d'autant plus facilement s'imposer inconsciemment. »³¹²

Si l'on retrouve dans ce passage des éléments fondamentaux de l'analyse dialectique (à savoir précisément l'analogie que Habermas dresse entre le fétichisme de la marchandise et la réification qui figerait les objets de la connaissance une fois que celle-ci est soumise au principe d'échange), on s'aperçoit que le but de la démonstration est de contrer les critiques poppériennes. Rolf Wiggershaus souligne que l'intention de Habermas est de **montrer comment l'argument de la neutralité axiologique émis par les tenants des sciences empirico-analytiques (les**

³¹⁰ SPURK, Jan, *Critique de la raison sociale*, op. cit., p162.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² ADORNO, Theodor, POPPER, Karl, *De Vienne à Francfort : la querelle allemande des sciences sociales*, op. cit., p136.

« rationalistes critiques ») ne tenait pas, puisque ces sciences « se trouvaient elles aussi objectivement dans un rapport à la vie qui avait échappé à la conscience des scientifiques parce que c'était l'évidence même. »³¹³ Le caractère irréconciliable des deux approches apparaît une fois de plus : ici, Habermas accuse ses adversaires de dissimuler inconsciemment, derrière leur ambitieux projet de connaissance logique, un « intérêt de connaissance tout pratique, orienté vers la gestion des processus qui affectent les objets ». De même, Frédéric Vandenberghe résume la position d'Adorno face à la critique « positiviste » dans le passage suivant :

« Pour devenir vrai, le positivisme a encore besoin d'une autoréflexion dialectique qui démasque l'empiriquement vrai comme normativement faux, et l'immédiat comme résultat d'une médiation. A la différence du positivisme qui redouble et accepte la réification comme donnée en l'hypostasiant comme un fait positif, la dialectique la défétichise par une seconde réflexion, c'est-à-dire qu'elle la comprend dans sa détermination historique et sociale et dissout la fixité de l'objet dans un champ de tension entre les pôles du réel et du possible. »³¹⁴

Au final, on s'aperçoit que dans ce débat « sociologique », les références à la méthodologie, voire même à des recherches sociologiques précises, sont singulièrement rares. Un autre point spécifique sur lequel Adorno et Habermas s'opposent aux « rationalistes critiques » apparaît néanmoins lorsqu'ils contestent que l'identification et l'analyse des opinions individuelles au sein d'une société puisse fournir une compréhension objective de celle-ci. Les théoriciens critiques soulignent les écueils d'une telle approche : selon eux, **les techniques de recherche empiriques ne peuvent pas aboutir à une connaissance de la société puisqu'elles ne font que refléter les idéologies** que l'infrastructure impose ou transmet aux individus. Dans le passage suivant, où il évoque la question de l'« opinion publique », Adorno se réfère explicitement à Hegel :

« (...) la formulation de Hegel à propos de l'opinion publique (...) est valable : elle mériterait d'être aussi bien honorée que méprisée. Honorée, car même le idéologies, cette fausse conscience nécessaire, font partie de la réalité sociale et celui-là doit les connaître qui veut démêler cette réalité. Mais également méprisée : sa prétention à la vérité critiquée. La recherche sociale s'érige elle-même au rang d'idéologie dès qu'elle pose le caractère absolu de l'opinion publique. »³¹⁵

Pourtant, comme le souligne avec insistance Paul Lazarsfeld dans son texte *Critical theory and dialectics*, dans les années 1950, Adorno et Horkheimer ont contribué à introduire au sein de la sociologie allemande des méthodes de recherche empirique qu'ils avaient utilisé aux Etats-Unis, notamment lors du travail sur *la personnalité autoritaire*³¹⁶. C'est d'ailleurs ce qui fait dire à

³¹³ WIGGERSHAUS, Rolf, *op. cit.*, p557.

³¹⁴ VANDENBERGHE, Frédéric, *op. cit.*, p87.

³¹⁵ ADORNO, Theodor, POPPER, Karl, *De Vienne à Francfort : la querelle allemande des sciences sociales*, *op. cit.*, p73.

³¹⁶ LAZARSFELD, Paul, *op. cit.*, pp172-173.

Lazarsfeld qu'il y a eu, à partir des années 1960, un revirement d'Adorno vers une sociologie coupée de tout contact avec l'empirie et reniant subitement la recherche de terrain. Mais l'analyse de Lazarsfeld est un peu rapide : il oublie que dès le début des années 1950, dans un recueil d'articles intitulé *Sociologica II*, les deux chefs de file de l' « Ecole de Francfort » mettaient en garde contre les méthodes de recherche qui font des hommes des « objets de gestion ».

« Même quand Adorno intervient vigoureusement pour l'application des *research Methoden*, il ne fait pas de mystère de leur simple fonction auxiliaire au sein de la sociologie qui, en tant que science de la société, ne saurait en rester «à de purs constats», mais dont les recherches doivent aboutir à la formation d'une théorie. Si le danger subsiste que la sociologie soit dominée par des techniques de quantification statistique des phénomènes sociaux, calquées sur les modèles de connaissance propres aux sciences de la nature, cela en dit long sur la standardisation des hommes (...). Son sentiment est donc que la *social research* agencée en fonction de buts commerciaux et administratifs correspond à une société où les hommes seraient en premier lieu des objets de gestion. Ce mode d'appréhension critique ne vise nullement des tendances à des vices de développement internes à la science, cela vise une société où le principe *Science is measurement* a pu universellement s'imposer. »³¹⁷

Il est très difficile de « conclure » ce chapitre concernant les critiques « positivistes » et les réponses qu'apportèrent à celles-ci les partisans de l'approche critique (qui furent au final autant de reformulations approfondies de leurs propositions initiales). Le fait est que ce débat n'a jamais réellement cessé ; de même qu'à travers le discours inaugural de Max Horkheimer à l'I.F.S., la « théorie critique » s'est d'emblée inscrite en opposition avec la « théorie traditionnelle », de même les débats en sciences sociales ont constamment reflété cette opposition entre deux pôles épistémologiques diamétralement opposés. L'évolution du champ des sciences de la communication n'a d'ailleurs pas été en reste par rapport à ce conflit durable. Un ouvrage comme *La société de connivence* de Paul Beaud montre clairement comment les lignes de démarcation entre ces deux « logiques » resurgissent de manière régulière dans des contextes socio-historiques différents. Ce même clivage apparaît de façon explicite dans la critique que ce chercheur propose du fonctionnalisme américain ou, encore, lorsqu'il déclare que la théorie des « uses and gratifications » de Blumler et Katz tente de conjurer « l'image inquiétante d'une société manipulée par ses media sans remettre en cause les postulats théoriques de leur action et les pratiques méthodologiques de sa vérification. »³¹⁸ On s'aperçoit en effet comment cette analyse – fort intéressante, au demeurant – rejoint les contre-critiques qu'Adorno exprime au sujet de la méthodologie positiviste dans *La querelle allemande* :

« En général, l'objectivité de la recherche sociale empirique est une objectivité des méthodes, et non pas une objectivité de l'objet de recherche. (...) Les méthodes empiriques ont ignoré ce qui fait

³¹⁷ MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p433.

³¹⁸ BEAUD, Paul, *op. cit.*, p86.

l'objectivité sociale : l'ensemble de tous les rapports, institutions, forces, dans lesquels les hommes agissent ; à tout le moins, elles l'ont considéré comme accidentel. (...) En dépit du fait qu'elles objectivent – et à cause de ce fait –, les méthodes ne pénètrent pas le fait d'objectiver la chose, à savoir la contrainte qu'impose l'objectivité économique. »³¹⁹

Cela conduit le sociologue de l'approche critique à conclure, un peu laconiquement, que « confrontés au projet de pénétrer l'essence de la société moderne, les études empiriques ressemblent à des gouttes sur une pierre brûlante. »³²⁰

³¹⁹ ADORNO, Theodor, POPPER, Karl, *De Vienne à Francfort : la querelle allemande des sciences sociales*, *op. cit.*, p62.

³²⁰ *Ibid.*, p61.

C. La théorie critique face à ses incohérences.

C.1. Quelques paradoxes de l'approche critique.

Comme on vient de le voir, l'approche critique affiche une profonde méfiance vis-à-vis de la recherche empirique telle qu'elle a pu être utilisée par la sociologie « positiviste » européenne ou les recherches fonctionnalistes « administratives » aux Etats-Unis. Ce n'est pas un hasard si l'une des problématiques initiales de mon travail actuel avait pour objet un essai de « vérification empirique de la théorie critique ». Après bien des lectures et plusieurs exercices de recherche préliminaires, je me suis aperçu de la complexité – voire de l'impossibilité – d'une telle forme de réactualisation, tout en prenant conscience des riches questionnements sur lesquels débouchent ces difficultés. Un lecteur averti des principaux ouvrages de la théorie critique ne manquera pas, en effet, de percevoir **cet étrange rapport qui relie les représentants de l' « Ecole de Francfort » à la recherche empirique**. Tantôt encouragée, préconisée et parfois sagement mise en œuvre, tantôt vilipendée, accusée de n'être qu'un dispositif sophistiqué d'aliénation idéologique, la recherche de « terrain » est très rarement « hors » du propos des théoriciens critiques – son absence formelle étant d'ailleurs bien souvent à interpréter comme une indication de ce que l'auteur en pense dans le contexte donné. Bref, ce serait sans doute une exagération typiquement « adornienne » que de déclarer que la théorie critique est obsédée par la question de la recherche empirique. Comme on le verra, il s'agit là d'un point sur lequel je serai amené à me pencher à plus d'une reprise dans la suite de ce travail et qui constitue une porte d'entrée intéressante pour aborder la question des incohérences propres à l'approche critique. Dans son article « Sociologie et recherche empirique », rédigé dans la seconde moitié des années 1960, Adorno rend lui-même compte à plusieurs reprises de ces liens paradoxaux, comme en atteste le passage suivant, qui participe du débat avec les « positivistes » tout en résumant de façon significative les enseignements qu'il tire de ses différentes expériences dans le domaine de la sociologie de la musique. Dans cet extrait, Adorno commence par rappeler qu'il est nécessaire de prendre en considération le poids de la totalité sociale si l'on veut enfin accéder au « comprendre » et dépasser l'analyse empirique isolée qui ne fait que confirmer l'existant :

« La recherche sociale empirique prend à tort l'épiphénomène, ce que le monde a fait de nous, pour la chose elle-même. Il y a dans son application une présupposition qui ne devrait pas être déduite de la méthode, mais de la situation de la société, c'est-à-dire une situation historique. La méthode réifiante postule la conscience réifiée des personnes interrogées. Si par un questionnaire on veut savoir quel est le goût musical du public, et si on lui permet de choisir entre les catégories "classique" et "populaire", on est assuré – à bon droit – que le public est attentif à ces catégories, tout comme, lorsqu'on ouvre la radio, on perçoit automatiquement sans réfléchir si on est tombé sur un programme de musique à la mode, sur une musique dite sérieuse, sur le fond musical d'une

cérémonie religieuse. Mais aussi longtemps que les conditions sociales de telles formes de réaction ne sont pas prises en compte, le résultat correct de l'observation reste trompeur ; il suggère que le clivage de l'expérience musicale en catégories "classique" et "populaire" serait définitif, en quelque sorte, naturel. »³²¹

Dans la foulée, Adorno propose un cadre empirique à partir duquel l'analyse pourra ensuite revenir vers la question sociologique de l'audition musicale. En même temps, il précise que dans ses formes hégémoniques actuelles, la recherche empirique ne saurait accepter ce cadre, dans la mesure où elle participe elle-même à la réification des consciences individuelles et part de ces cas isolés pour tenter une analyse sociale de l'écoute :

« Néanmoins, la question pertinente sur le plan social commence précisément à l'occasion de ce clivage qui se perpétue comme allant de soi, et implique nécessairement la question de savoir si la perception de la musique à l'intérieur de catégories *a priori* ne touche pas de la manière la plus vive l'expérience spontanée du perçu. Le simple examen de la genèse des formes de réaction existantes et de leur rapport au sens du vécu permettrait de décoder le phénomène enregistré. Mais l'usage empirique dominant rejeterait la question qui porte sur le sens objectif de l'œuvre d'art dans son apparition, se débarrasserait de ce sens en en faisant une simple projection subjective de l'auditeur, et disqualifierait le produit comme simple "stimulus" dans un agencement de recherche en psychologie. Serait par là exclue d'avance la possibilité de thématiser le rapport qui existe entre les masses et les biens qui leur sont octroyés par l'industrie de la culture ; ces biens eux-mêmes seraient finalement définis par les réactions des masses dont le rapport avec les biens faisait l'objet de discussion. »³²²

Mais, ayant tracé une sorte d'avant-projet de recherche, l'élan du sociologue semble alors brutalement s'interrompre : la totalité sociale, dont la recherche empirique devait rendre compte avant d'aborder le phénomène singulier de l'audition, referait surface au moment de l'hypothétique analyse, menaçant tout bonnement de rendre celle-ci impraticable de par la force avec laquelle elle tient ses objets auditeurs :

« Il serait d'autant plus urgent de dépasser l'étude isolée que, avec l'invasion progressive des populations par les moyens de communication, la préformation des consciences s'accroît de telle sorte qu'il n'y aurait presque plus moyen de se rendre compte de cette préformation. »³²³

Face à une telle impasse méthodologique (qui paraît certes logique, si l'on suit de bout en bout ce raisonnement), Adorno a bon dos de déclarer, dans *Modèles critiques*, que la **sociologie de la musique rencontre là l'une de ses limites** : « La question qui reste ouverte, et à laquelle on n'a effectivement aucune réponse empirique, est de savoir dans quelle mesure les implications sociales mises à jour par l'analyse de contenu musical sont également perçues par les auditeurs,

³²¹ *Ibid.*, pp64-65.

³²² *Ibid.*, p65.

et comment ceux-ci réagissent. »³²⁴ Or, le lecteur - chercheur en retire l'impression que l'on se trouve confronté ici plutôt à une limite de l'approche critique elle-même, à une incohérence qu'il faudra obligatoirement démêler si la recherche en sciences sociales souhaite « faire quelque chose » avec cette théorie (et contre cette totalité menaçante).

C.2. Repenser les Incohérences a posteriori.

Sans approfondir la question de la validité de l'approche critique de l'industrie culturelle face aux évolutions que cette dernière a connues dans les quarante dernières années (point que je développe plus spécifiquement dans la deuxième partie de mon travail), il convient de fournir quelques exemples qui illustrent comment des résultats de recherches empiriques actuelles, sans pourtant verser dans le « positivisme » ni s'en cantonner aux méthodologies « empiristes » critiquées, semblent clairement contredire les propositions pessimistes qu'exprimait Adorno. Dans l'article « On popular music », suite aux observations qu'il a mené aux Etats-Unis à la fin des années 1930, Adorno fait référence au phénomène du *plugging*, le « branchement » quasi mécanique des consommateurs « sur » les produits culturels. Il remarque qu'une « fois qu'un certain niveau d'appui économique pour le *plugging* a été atteint, le processus de *plugging* transcende ses propres causes et devient une force sociale autonome. »³²⁵ Les recherches menées dans le cadre de mon D.E.A., auxquelles j'ai fait référence dans l'introduction de ce travail, fournissent des illustrations concrètes de ce phénomène. Néanmoins, alors qu'Adorno semble suspendre et limiter sa réflexion à ce simple constat, il importe avant tout d'analyser empiriquement par quelles voies cette autonomisation s'effectue.

Cette absence d'approfondissement paraît regrettable et se doit d'être comblée par des enquêtes empiriques (voire même la mise en place de projets concrets sur le terrain culturel). Par ailleurs, comme le signale à plusieurs reprises Stefan Müller-Doohm³²⁶, il est patent qu'Adorno manquait d'une véritable « immersion » dans l'industrie musicale qui lui eût justement permis d'affiner ses propositions, les rendant plus précises, plus riches en exemples et, du coup, plus abordables pour des lecteurs dont il pressent et annonce par ailleurs d'emblée l'hostilité. De plus, il est évident qu'il existe de nombreux points où l'approche critique semble aller « trop loin »,

³²³ *Ibid.*

³²⁴ ADORNO, Theodor, *Modèles critiques*, *op. cit.*, p243.

³²⁵ ADORNO, Theodor, « On popular music », *op. cit.*, p24.

³²⁶ Se référant, par exemple, à un article d'Adorno paru en 1933 sous le titre « Adieu au jazz », Müller-Doohm écrit : « Il part de l'idée que le jazz original s'est fondu dans la musique de danse, perdant du même coup toute signification. Il semble donc qu'Adorno n'ait pas choisi le bon titre pour son article. Car, en réalité, il ne se livrait pas à une analyse du jazz, mais de la transformation du jazz en *ballroom jazz*, à la faveur de la vulgarisation du *blues* et du *ragtime*. Rien d'étonnant à ce qu'il ne citât pratiquement aucun nom de musicien représentatif du vrai jazz. Il se contentait de mentionner Duke Ellington et les Revellers, groupe américain qui'avaient imité les Comedian Harmonists. » in MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, pp199-200.

au vue des observations que l'on peut mener actuellement. Le passage suivant en fournit, à mon sens, un exemple particulièrement flagrant :

« Si la plupart des stations de radio et des salles de cinéma étaient fermées, il est probable que les consommateurs n'en seraient pas grandement privés. Il y a longtemps qu'en passant de la rue au cinéma on ne fait plus ce pas qui conduit de la réalité dans le rêve ; dès que les institutions n'obligent plus, par leur simple présence, à les fréquenter, il est probable que le désir même de cette fréquentation risque de diminuer progressivement. »³²⁷

On peut en effet légitimement s'interroger sur cette probabilité, notamment lorsqu'on constate que les centres de distribution se « décentralisent » jusque dans la cour de récréation des collèges et des lycées (c'est à dire, lorsque l'adéquation idéologique entre producteurs, médiateurs institutionnels et consommateurs est poussée jusqu'au point où les spectateurs s'érigent eux-mêmes en institutions émettrices). Mais dans ce cas comme dans celui qui suit, il s'agit d'exemples spécifiques qui demandent une analyse approfondie (que j'apporte dans la prochaine partie de ce travail). Ainsi, dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, Adorno déclare qu'avec « la concentration croissante des instances de distribution et de leur pouvoir, la liberté dans le choix de ce que l'on peut entendre va diminuant. »³²⁸ Voilà une phrase parmi tant d'autres qui montre **les limites de l'approche critique face à la situation nouvelle dans laquelle se trouve l'industrie musicale**. S'il y a eu concentration croissante de la production et de la distribution musicale, ce phénomène n'est plus aujourd'hui le seul à affecter le champ des musiques actuelles. Nombreuses sont les instances de production en marge du système oligopolistique, « indépendantes », même si les produits culturels transitent par la suite à plus de 90% par des canaux de diffusion centralisés. Il faut de plus s'interroger sur **le rôle des sous-cultures**, leurs spécificités, les lieux de diffusion « alternatifs », ainsi que la place des nouvelles technologies dans le champ étendu de l'industrie musicale. On retrouve des incohérences similaires dans *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, par exemple lorsque Adorno aborde, dans ce court passage, la question du rapport entre produits culturels et sexualité :

« La danse et la musique ne reproduisent les stades de l'excitation sexuelle que pour les tourner en dérision. C'est comme si le succédané de plaisir se retournait immédiatement contre l'individu : le comportement "réaliste" de l'opprimé triomphe de son rêve de bonheur en venant s'inscrire en lui. »³²⁹

On retrouve là une notion centrale de l'analyse idéologique de l'industrie culturelle, à savoir la fonction *frustrante* des produits culturels, mais ici également, il paraît nécessaire de réactualiser

³²⁷ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p148.

³²⁸ ADORNO, Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, *op. cit.*, p204.

³²⁹ ADORNO, Theodor, *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, *op. cit.*, p67.

la question, en la rapportant notamment à des phénomènes socio-historiques ultérieurs, comme le « summer of love », les usages musicaux dans les lieux de nuit échangistes, la question de la techno et de ses rapports avec l'utilisation massive de substances psychotropes telles que la MDMA (originellement prescrite aux Etats-Unis par des psychiatres pour favoriser chez les couples en détresse, une *healthy sex life*). Une quantité de questions sont donc là encore à approfondir afin de voir si la théorie critique peut éventuellement être utile pour analyser les configurations actuelles de l'industrie musicale. Bien entendu, il s'agit là d'un ensemble de phénomènes que Theodor Adorno n'était pas en mesure de prendre en considération lors de ses analyses sur l'industrie culturelle des années 1960 (et encore moins vingt-cinq ans plus tôt) ; mon travail n'a pas pour vocation d'énumérer formellement des lacunes théoriques, mais bien de **recontextualiser l'outil théorique critique** afin de juger sereinement de sa pertinence, de son intérêt, à l'aube du XXI^{ème} siècle.

Dans son ouvrage *Une histoire critique de la sociologie allemande* (tout comme l'indique le titre), Frédéric Vandenberghe identifie de nombreux points où l'approche critique lui semble présenter des insuffisances fondamentales. Avant de développer ses propres conclusions à partir de ses constats, ce sociologue présente de manière concise les réserves que Jürgen Habermas émettait à l'encontre de l' « ancienne » théorie critique, que l'on peut reproduire ici afin d'approfondir cette réflexion sur les « limites » francfortiennes. Selon Habermas, ces faiblesses sont de trois sortes. Tout d'abord, il s'oppose à la vision radicale de Horkheimer, Adorno, Marcuse *et al.* dans laquelle « rien n'échappe à l'emprise totalitaire de la raison formelle-instrumentale »³³⁰ Cette vision implique en effet la nécessité quasi messianique d'une « raison mimétique qui ne serait pas un instrument de la domination »³³¹. Comme le souligne Frédéric Vandenberghe, le concept de vérité propre à la théorie critique est d'ordre esthétique ; la société doit devenir cette profonde réconciliation qui est déjà présente dans les œuvres d'art. Mais, dans la mesure où l'approche critique doit « mettre en place une théorie de la *mimésis* et un concept de la raison d'avant la raison qui, selon leur propre concept, sont impossibles, **la forme de la théorie critique** »³³² **présente aux yeux de Habermas un paradoxe indéniable.** Par conséquent, le disciple d'Adorno finit par rejeter à la fois « le soupçon radicalisé » et « les hypothèses fondamentales de la dialectique de la raison »³³³ Le projet de Habermas rejoint alors le matérialisme « interdisciplinaire et postmétaphysique » que préconisait Horkheimer dans ses écrits des années 1930, avant ce qui peut être perçu comme une rupture avec l'*Aufklärung* qui interviendrait lors de la publication de *La dialectique de la raison*. Le deuxième point concerne les « fondements normatifs » de l' « ancienne théorie critique » :

³³⁰ VANDENBERGHE, Frédéric, *op. cit.*, p173.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

« Si la chosification du non-conceptuel est inhérente à la logique identifiante de la rationalité formelle et si la 'fin de l'individu' est inscrite dans le destin de la relation instrumentale au monde – bref, si la réification est une fatalité –, alors la question se pose de savoir "comment la pensée critique peut elle-même trouver ses justifications" »³³⁴

Dépassant le « tabou » d'Adorno, pour qui la question des fondements de la critique n'avait pas à être posée, Habermas propose un concept communicationnel de la raison qui fonde la critique tout en rouvrant « l'espace métathéorique des possibles »³³⁵. Parallèlement à la généalogie de la raison instrumentale, Habermas propose une évolution de structures d'action communicationnelle. Par conséquent, précise Frédéric Vandenberghe, à « l'utopie esthétique de la réconciliation de l'homme et de la nature » se substitue l'idéal d'un espace communicationnel authentiquement intersubjectif. La troisième et dernière réserve importante surgit à partir de cette question de la vérification intersubjective. Habermas considère en effet que la validité d'une théorie se doit d'être établie devant le « tribunal des savants » : « sa théorie de la communication se développe dans et par le dialogue »³³⁶. Par extension, l'espoir qu'il place dans la communication au niveau scientifique se reflète dans son analyse sociologique. Pour Habermas, l'approche critique était trop sceptique vis-à-vis de « la capacité des hommes à déterminer volontairement et consciemment les relations sociales. »³³⁷ Selon Frédéric Vandenberghe, le principal descendant de l'« Ecole de Francfort » insiste sur « la nécessité et la possibilité de revitaliser l'espace public en tant que médiateur actif entre la société civile et le sous-système politique. »³³⁸ En cela, on sent clairement qu'il critique l'hermétisme qui caractérise l'œuvre de Theodor Adorno (dans sa tentative d'échapper à l'emprise de la raison instrumentale) et promeut explicitement une vision de l'Etat de droit qui s'inscrit en porte-à-faux avec l'approche critique :

« Contrairement à toute la tradition marxiste, l'Ecole de Francfort incluse, Habermas prend la tradition de la démocratie bourgeoise très au sérieux. Dans la mesure où il revalorise la politique et regarde vers les nouveaux mouvements sociaux plutôt que vers l'ancien mouvement ouvrier, sa pensée peut effectivement être qualifiée de "postmarxiste" »³³⁹

On s'aperçoit donc qu'il s'agit là de questionnements fondamentaux, qui situent des incohérences dans les bases mêmes de l'approche critique. Frédéric Vandenberghe lui-même rejoint partiellement ces analyses, notamment dans la conclusion qu'il propose de la *querelle allemande des sciences sociales*. L'extrait suivant, qui est d'une densité à toute épreuve, permet de montrer où Frédéric Vandenberghe situe l'erreur essentielle de l'approche critique (j'aborderai

³³⁴ *Ibid.*, p174. La citation entre guillemets anglais provient de HABERMAS, Jürgen, *Profil philosophiques et politiques*, Paris : Gallimard, 1974, p.252.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*, p175.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*, p176.

plus loin les solutions que le sociologue propose afin de défendre « contre les empiricistes de tout bord, une théorie réaliste des structures sociales »³⁴⁰):

« J'estime qu'Adorno commet ce paralogisme de l'ontologisation des préceptes épistémologiques. Après analyse, il s'avère que l'objectivité de l'objet dont il parle n'est que l'objectivation hypostasiée de l'a priori subjectif de l'objectivité de la structure. Chez Adorno, le primat de l'objet s'y renverse en primat de la théorie, le primat de la théorie en primat de la métaphysique et, rapidement, la métaphysique bascule, comme le dit Popper, dans "le dogmatisme renforcé". Sur ce point, mais pas forcément sur les autres, Popper a raison : la totalité est une entité posée par la théorie comme réelle, une entité théorique hypostasiée qui explique tout sans rien expliquer, un immense *flatus vocis* ontologisé, bref un dogme qui se laisse toujours vérifier, mais jamais falsifier. »³⁴¹

Rolf Wiggershaus perçoit également des incohérences structurelles au sein de la théorie critique. En effet, selon ce philosophe et ancien élève d'Adorno, l'approche critique présente un caractère fondamentalement paradoxal dans la mesure où il s'agirait de plus qu'une simple critique de la civilisation mais que les éléments d'une théorie globale de la société sont d'une part disparates et, d'autre part, problématiques lorsqu'il s'agit de les relier à la critique de la civilisation³⁴². Adorno, Horkheimer, Marcuse, et même Habermas, proposent certes, dans les années 1950 des énoncés de théorie sociale qui insistent sur le recul de l'autonomie individuelle, l'administration effectuée par les organismes économiques, sociaux et étatiques, par l'industrie culturelle et l'identification des individus à ce à quoi il semble n'exister aucune alternative, le capitalisme avancé. Mais, selon Wiggershaus, ils renoncent à dresser explicitement « un tableau d'ensemble cohérent de la théorie de la société, même schématiquement. »³⁴³ Pour lui les **rapports entre la domination de la nature et le principe d'échange ne sont pas clairs**. Il se demande même si Adorno ne présuppose pas l'existence d'un « principe structurel mystérieux qui imprimerait sa marque sur toutes les facettes des sociétés industrielles hautement développées, sans que l'on sache clairement d'où et comment ce principe (agit). »³⁴⁴ L'interrogation évoque quelques souvenirs... A cela, néanmoins, on pourrait objecter que dès 1931, dans son texte « L'actualité de la philosophie », Adorno se prémunissait contre une telle critique : « Quiconque choisit aujourd'hui la philosophie comme profession doit d'abord rejeter l'illusion avec laquelle débutèrent les entreprises philosophiques antérieures : à savoir que le pouvoir de la pensée est à même d'appréhender la totalité du réel. »³⁴⁵ Se référant à ce texte qui servit de base pour la conférence inaugurale d'Adorno à l'université de Francfort, en 1931, Stefan Müller-Doohm rappelle une information qu'il me paraît important de garder à l'esprit lorsqu'on considère certaines des objections émises à l'encontre de la théorie critique que je viens d'énumérer :

³⁴⁰ *Ibid.*, p88.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² WIGGERSHAUS, Rolf, *op. cit.*, pp528-529.

³⁴³ *Ibid.*, p529.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ ADORNO, Theodor, « L'actualité de la philosophie », in *Turn of Times*, n°17-18, 2002, pp149-172.

« Chez Horkheimer, la philosophie sociale est finalement la reine des sciences, parce qu'elle "va à l'essentiel, au général" (...). Alors que Horkheimer [dans sa propre conférence inaugurale] part de l'idée que mettre en lumière, par la théorie, la déraison de l'ensemble social et de ses contradictions peut conduire à une autre praxis, Adorno ne met pas au premier plan de la critique les *contenus* de la théorie sociale (les antagonismes de classe, les données matérielles des mécanismes d'exploitation, les résultats de la recherche sociale), il part bien plutôt de l'idée que les images sclérosées de la réalité ne se laisseront résoudre que par un autre *mode* de pénétration réflexive, qui devra se traduire par la construction de modèles »³⁴⁶

En cela il s'était d'emblée inscrit sur la voie qui allait caractériser son œuvre philosophique jusqu'à ses ultimes travaux, et notamment *Dialectique négative*, celle d'une théorie qui fasse pas violence aux choses, qui soit à même de repenser et de réintroduire la totalité tout en rendant visible le *sort* « par lequel la vie moderne est saisie et immobilisée. »³⁴⁷

³⁴⁶ MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p139.

³⁴⁷ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p28.

4. Après Francfort : extensions et liens théoriques

A. L'ambition philosophique : du structuralisme au post-modernisme.

A.1. Un commun héritage moderniste.

Mon ambition n'est pas ici de retracer l'ensemble des évolutions personnelles et des ruptures paradigmatiques qui ont entraîné l'apparition de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler le « post-modernisme », mais simplement d'illustrer en quoi certaines postures épistémologiques, certains bagages méthodologies se rapprochent de la théorie critique telle qu'elle a été développée et mise en pratique par les penseurs de l'« Ecole de Francfort ». Il s'agit donc avant tout de permettre de mieux visualiser ce qui relie un certain nombre de travaux ultérieurs à l'approche critique et sur quels points précis se situent les éventuelles disjonctions.

Bien qu'une grande partie des travaux de Roland Barthes concerne principalement le domaine de la linguistique et de la sémiotique, on peut avancer qu'il existe des liens théoriques fondamentaux entre le « structuralisme » de Barthes et l'approche critique de l'« Ecole de Francfort ». A ce titre, il est intéressant de considérer certaines analogies qui existent entre le fameux ouvrage *Mythologies* de Barthes, paru en 1954 et les *Minima Moralia* d'Adorno dont l'écriture date du milieu des années 1940. Les deux livres présentent en effet des similitudes, tant du point de vue stylistique (ensemble de textes relativement courts, articulés chacun autour d'une ou deux propositions / idées centrales) qu'en ce qui concerne le fond : **une critique idéologique à tendance fondamentalement holistique, partant de détails à première vue insignifiants de la vie quotidienne des habitants des pays développés.** Pour Barthes, le « structuralisme » ne s'apparente pas à une école de pensée, ni même à un mouvement : il s'agit d'une activité scientifique qui permet, à partir d'un objet donné, de reconstruire celui-ci (pour former ce que Barthes nomme le *simulacrum*) dans le but de rendre intelligible la fonction sociale, idéologique, de l'objet premier, soi-disant « naturel ». Dans ce travail de reconstruction on reconnaît un souci proche de celui qui anime Adorno dans son projet de percer à jour le « voile idéologique » qui entoure les hommes dans leurs activités et leurs échanges quotidiens. Comme le soulignent à juste titre les philosophes américains Stephen Best et Douglas Kellner, « Roland Barthes a disséqué de façon critique les manières dont la culture de masse naturalisait et idéalisait la nouvelle configuration sociale par le biais de "mythologies" fournissant une propagande pour la nouvelle société de consommation. »³⁴⁸ Pour Barthes, la langue de la « culture de masse »

³⁴⁸ BEST, S. & KELLNER, D., *Postmodern theory : critical interrogations*, Londres : Macmillan Press, 1991, p17. La traduction est de moi.

s'articule autour d'un ensemble de *mythes* : livres, photos, vêtements, slogans, jouets, gadgets, nourriture ; rituels quotidiens tels que les repas familiaux, les fêtes populaires et les rencontres sportives. La démarche barthésienne s'appuie sur un mouvement double, à la fois critique de la langue même de la « culture de masse » et analyse sémiotique de la méta-langue propre à ces *mythes*. Pour employer un vocabulaire plus proche de celui d'Adorno, le « structuralisme » de Barthes s'attache donc à expliciter l'idéologie qui présente des éléments propres à l'industrie culturelle comme relevant d'une nature universelle et donc « innocente ».

Parallèlement, on s'aperçoit donc Barthes n'évacue aucunement le concept d'universalité. Tout comme l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, il propose le « structuralisme » avant tout comme moyen d'appréhender l'ensemble de la vie humaine. La vie quotidienne, la culture, s'apparentent à une langue et, comme toute langue, elles contiennent des règles internes, une structure implicite qu'il faut découvrir afin de les comprendre. Pour ces chercheurs, le problème est donc d'identifier ces structures qui organisent l'espèce humaine ; ils restent dans la tradition de la pensée rationaliste qui reconnaît un sens du progrès de la vie intellectuelle, un sujet constituant et réflexif. La langue s'apparente encore à un outil de la raison, ce qui n'est pas sans rappeler la thèse de la rationalité communicative de Jürgen Habermas. On s'aperçoit ainsi des **liens épistémologiques qui existent entre le « structuralisme » et l'approche critique** des chercheurs de l'« Ecole de Francfort », qui sont tout deux marqués par un commun héritage moderniste.

A.2. La critique post-structuraliste de la rationalité

A partir des années 1970, un nouveau courant de pensée se développe en France autour d'un ensemble de chercheurs issus de disciplines diverses : philosophie (Gilles Deleuze, Michel Foucault), psychanalyse (Félix Guattari), philosophie et linguistique (Jacques Derrida, Jean-François Lyotard), sociologie (Jean Baudrillard)... Reprenant, chacun dans leur domaine propre, les thèses de Barthes et d'autres « structuralistes » (Lacan, Althusser...), ces auteurs se distinguent par leur rejet des fondations modernistes du « structuralisme » et proposent, au contraire, que la langue est arbitraire, que son pouvoir de représenter le monde matériel est limité. Dans cette optique, la raison est formée par la langue ; elle ne peut échapper aux limites et aux formes de la langue. Par conséquent, elle ne peut découvrir une signification qui soit au-dehors de la langue. Pour paraphraser Derrida, il n'existe ni signification ni réalité « au-delà du texte ». Le discours s'apparente à un jeu intertextuel de signifiants qui évolue sur une surface plane, sans profondeur ni fondation. Dans son essai *La condition post-moderne*, Jean-François Lyotard pousse la critique de la rationalité jusqu'à assimiler celle-ci à une force fascisante (qu'il lie même à l'expérience totalitaire du troisième Reich). Pour lui, **le refus du rationalisme mène à une culture libérée du poids de la recherche de la signification** d'un texte ou d'une idée. Sans le

rationalisme, selon Lyotard, nous pourrions entrer dans un monde libre, sans dogmatisme, sans censure : un monde composé de cultures avec des logiques et des débats, mais où l'on n'attend pas *la* solution, ou la fin du débat. On s'aperçoit que la prétention libératrice de la pensée « post-structuraliste » revient à émanciper le lecteur du devoir de chercher une logique dans un monde qui en serait dépourvue.

La critique de la rationalité qu'entreprend ce mouvement « post-structuraliste » est donc totale. Michel Foucault rejette catégoriquement l'idée d'un progrès rationnel et identifie la tâche des *Lumières* à un renforcement de la domination et du pouvoir politique associés à la science, qui s'étendent ainsi à tous les domaines de l'expérience humaine. Ses différents travaux illustrent comment la rationalité parvient historiquement à constituer (et à contrôler) l'homme dans l'ensemble de son expérience sociale et individuelle, tant sur le plan moral, légal et médical que dans la sphère psychologique et sexuelle. Dans la lignée de Friedrich Nietzsche, Foucault rejette le concept d'un sujet réflexif et constituant ; la conscience morale, qui est associée au concept de liberté chez les philosophes modernistes à partir des *Lumières* et de l'*Aufklärung*, n'est autre qu'une forme d'internalisation du contrôle social. Comme le soulignent Stephen Best et Douglas Kellner, pour Michel Foucault « la notion d'un sujet constituant est une mystification humaniste qui occulte les espaces institutionnels, discursifs créateurs de sujets : les relations de pouvoir. »³⁴⁹ Bien que la rupture avec le modernisme soit ici complète, on peut avancer qu'il existe un certain nombre de liens théoriques entre cette optique et les travaux des chercheurs de l'« Ecole de Francfort ».

Comme on a pu le voir, si l'approche critique n'évacue pas le concept de subjectivité, de soi réflexif, il est clair que chez Adorno, Horkheimer ou Benjamin, il s'agit là d'un but à atteindre et non d'une réalité objective préexistante à partir de laquelle la connaissance scientifique pourrait se construire. Cette distinction est importante à souligner, puisqu'elle participe de la critique francfortienne de la rationalité, telle qu'elle est notamment développée dans *La dialectique de la raison*. Pour ne reprendre qu'un aspect de ce travail, il est intéressant de rappeler l'analyse que développent Adorno et Horkheimer concernant la « quête des certitudes conceptuelles » de la *prima philosophia* (dont participe évidemment la notion d'un sujet libre et autonome propre à l'*Aufklärung*). Pour la théorie critique, cette quête reflète l'état d'insécurité sociale et économique dans laquelle la bourgeoisie, pourtant triomphante, se trouve après la chute du féodalisme (guerres, crises économiques et politiques, contestation croissante des couches laborieuses). Ainsi, la volonté des premiers philosophes de la modernité d'assurer la certitude des fondations de la connaissance apparaît d'autant plus importante que leur non contribution à la « production réelle de la vie » devient manifeste. Dans l'analyse francfortienne, cette contradiction objective les pousse donc à compenser leur insécurité par le déploiement d'une philosophie abstraite, « idéaliste » ; la distribution de concepts « universels » va de paire – sur une échelle historique plus étendue – avec l'extension de l'aliénation et de la domination, la régression sociale, propres à

la raison instrumentaliste. On s'aperçoit ici comment certaines analyses propres au mouvement « post-moderniste » peuvent être conçues comme des extensions de l'approche critique, ce que ne manquent pas de souligner Stephen Best et Douglas Kellner, en citant un extrait de la préface en langue anglaise du *Souci de soi* de Michel Foucault :

« Si j'avais mieux connu les travaux de l'Ecole de Francfort je n'aurais pas dit un certain nombre de choses stupides que j'ai dites et j'aurais évité bien des détours que j'ai emprunté tandis que j'essayais de poursuivre mon propre modeste chemin – alors que, pendant ce temps, des avenues avaient été tracées par l'Ecole de Francfort. »³⁵⁰

Les auteurs auxquels j'ai fait référence ici en évoquant le courant « post-structuraliste » ont tous écrit en langue française. Il est néanmoins important de signaler que la plupart ont enseigné aux Etats-Unis, où leurs travaux ont eu des répercussions importantes durant les années 1970 et durant les deux décennies qui ont suivi. En tant que mouvement, c'est d'ailleurs outre-atlantique que le « post-modernisme » s'est affirmé comme une véritable école de pensée et que les thèses de la « fin des idéologies », du brouillage (et de la disparition) des anciennes distinctions sociales, ont eu le plus grand retentissement. En parallèle à la dissémination d'un **grand nombre d'écrits réfutant les méta-narratifs des systèmes philosophiques « totalisants »** et louant le nouvel ère des théories fragmentaires, locales et contingentes (seules à même d'appréhender l'infinie complexité du monde post-moderne), de nombreux artistes et critiques d'art nord-américains se sont joints à ce mouvement. Des théoriciens et critiques de la culture populaire tels que Dan Graham et Robert Nickas ont préconisé, dès les années 1970 aux Etats-Unis, un art comme processus intertextuel, s'appuyant sur un travail de recyclage culturel, le tout sous l'égide d'un brouillage de l'ancienne distinction entre *culture haute* et *culture populaire* dont émaneraient des formes culturelles hybrides nouvelles.

A.3. Critiques du post-modernisme.

C'est également en Amérique du nord que se sont exprimées certaines des critiques les plus pertinentes des thèses post-modernistes. Universitaire de formation littéraire, ayant progressivement étendu ses recherches à l'ensemble du champ culturel et artistique, Frederic Jameson a développé des perspectives théoriques marxistes éclectiques et originales. Dans *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, il propose une herméneutique double de l'idéologie et de l'utopie, afin de critiquer les composantes idéologiques des textes culturels tout en soulignant leurs dimensions utopiques (c'est-à-dire projetant des visions d'un monde meilleur et

³⁴⁹ *Ibid.*, p51. La traduction est de moi.

³⁵⁰ *Ibid.*, p245, in FOUCAULT, M., *The Care of Self*. Westminster : Random House, 1988, p26. La traduction est de moi

critiquant ainsi l'organisation existante de la société). A travers son analyse, Jameson resitue le « mouvement » post-moderne dans le cadre théorique de l'économiste marxien Ernest Mandel qui distingue trois étapes dans le capitalisme : le capitalisme libéral (XIX^{ème} siècle), le capitalisme monopolistique (jusqu'aux années 1970) et le capitalisme « avancé », qui correspond à la phase présente de mondialisation et à son corollaire de déréglementation des marchés et de dissolution des Etats-providence. Fondamentalement, pour Jameson, la « culture post-moderne » a perdu toute distance critique et s'apparente à un simple « embellissement » de la société existante. D'un point de vue esthétique la « culture de l'image fragmentée » irait de pair avec le glissement vers ce nouveau capitalisme mondialisé, ce qui pousse Frederic Jameson à affirmer que le post-modernisme n'est pas un nouveau style esthétique, à mettre sur le même plan que le modernisme (en architecture, en littérature ou en arts plastiques, par exemple), mais bien une nouvelle dominante culturelle. Dans leur ouvrage précité, Douglas Kellner et Stephen Best transposent la thèse de Jameson dans le champ intellectuel, en analysant notamment le rôle du penseur « post-moderne » dans le cadre des transformations socio-économiques propres à l'étape du capitalisme avancé. Leur critique des « post-modernistes » n'est pas sans rappeler l'analyse que proposaient Adorno et Horkheimer à propos des philosophes « idéalistes », à laquelle j'ai fait référence plus haut.

En effet, selon Best et Kellner, la figure de l'intellectuel moderne comme législateur de connaissances et de valeurs devient parfaitement superflue dans le capitalisme avancé ; la nouvelle « rationalisation » économique privilégie les technocrates et les scientifiques appliqués tandis que le désengagement de l'Etat réduit considérablement l'influence que pouvaient encore avoir des conseillers issus des sciences humaines. Pour reprendre le fameux constat d'Edward Saïd, on entre alors dans le « culte de l'expertise et du professionnalisme ». Ainsi, dès les années 1970 éclate, selon Best et Kellner, une crise du rôle et de la « reconnaissance sociale » des intellectuels pouvant, à terme, entraîner l'obsolescence complète des chercheurs en sciences humaines. Face à cette menace, de nombreux auteurs issus de ces disciplines auraient alors opté de coller au plus près du mouvement économique post-moderne, en postulant notamment la fameuse « fin de l'histoire », au travers d'un pessimisme apocalyptique branché ou d'un optimisme communicationnel et néo-libéral sans borne. Bien que cette analyse ait quelque chose de caricatural au vu des nombreuses variantes qualitatives dont recèle le post-modernisme (ce que ma présentation schématique ne fait, bien sûr, qu'accentuer), il faut reconnaître la pertinence de l'approche critique que reprennent ici les deux auteurs de *Postmodern theory*. Cet ouvrage, qui offre une synthèse remarquable du courant « post-moderniste » en sciences sociales – ou, pour être plus juste, de l'ensemble des « post-modernismes » – présente par ailleurs un intérêt particulier puisqu'il a le mérite d'illustrer sur plus de trois cents pages comment une pensée critique contemporaine – en l'occurrence celle développée depuis une vingtaine d'années par Douglas Kellner – peut évoluer sans grande difficulté à travers les dédales obscurs et brumeux du post-modernisme.

Plus généralement, il est intéressant de constater que bien des auteurs ayant « flirté » avec le post-modernisme révisent aujourd'hui leurs positions en ce qui concerne la validité de l'approche critique francfortienne, et notamment l'apport théorique d'Adorno – qui aurait en quelque sorte su éviter avant l'heure les écueils les plus patents des analyses post-structuralistes. Outre-atlantique, sous l'impulsion d'auteurs comme Frederic Jameson, Douglas Kellner et Stephen Best, les recherches entreprises par Adorno dans les années 1960, dans le but d'atteindre une théorisation globale qui n'évacue pas le non-identique, sont fréquemment utilisées comme point de départ pour **aborder ce concept de totalité que le post-modernisme a obstinément tenté d'éviter**. L'ouvrage *Dialectique négative*, conclusion de ces travaux, est aujourd'hui salué par une nouvelle génération de chercheurs critiques, à commencer par Dennis Redmond, qui défend l'idée que l'œuvre finale d'Adorno est à même de fournir les « théories du système-monde, les cartes de ses constellations de pouvoir, et les outils conceptuels pour naviguer parmi ses structures économiques, politiques et culturelles »³⁵¹ afin d'organiser une résistance mondiale efficace au capitalisme, à son stade actuel de développement.

³⁵¹ <http://www.efn.org/~dredmond/admrn.PDF>, consulté le 13/04/2005.

B. La sociologie de la légitimité culturelle.

B.1. De la théorie critique à la sociologie bourdieusienne.

Il semblerait sans doute incongru d'évoquer le chemin suivi par la sociologie de la culture *post-Francfort* sans faire référence aux apports de Pierre Bourdieu (et des ses nombreux collaborateurs) dans ce domaine, et ce d'autant plus au vu de la place particulière qu'occupe aujourd'hui l'œuvre de cet auteur au sein de la sociologie française. Pour tout chercheur un tant soit peu familier avec cet œuvre, il est néanmoins évident que celle-ci découle d'un certain nombre de points d'observation, d'angles d'approche, radicalement distincts de ceux utilisés par les « membres » de l'« Ecole de Francfort », ou encore les différents penseurs post-structuralistes que je viens d'évoquer.

Paru en 1970, *La reproduction*, est l'un des ouvrages les plus significatifs et fondamentaux de la sociologie bourdieusienne et permet d'emblée de saisir la particularité de son approche. Ce travail, tout comme l'ouvrage aujourd'hui nettement moins reconnu de Christian Baudelot et Roger Establet, *L'Ecole capitaliste en France*, paru la même année, s'attache à montrer comment les compétences scolaires attendues chez les élèves sont élaborées sur le modèle des savoirs détenus par les enfants des catégories sociales supérieures. Ainsi l'Ecole récompenserait objectivement la possession d'un « capital culturel » élevé, *propriété* historique de la bourgeoisie, qui correspond à la culture « légitime » constituée par les beaux arts, la musique « classique », le théâtre et la littérature « nobles ». Dépourvus de ces formes de compétences culturelles, les enfants de milieux populaires auraient alors toutes les chances d'échouer à l'école et de reproduire la position dominée de leur famille d'origine, alors que les élèves d'extraction bourgeoise conserveraient des positions plus élevées dans la hiérarchie sociale. La sociologie de Bourdieu s'attache donc fondamentalement à **déterminer les mécanismes par le biais desquels s'exerce la domination sociale** et postule l'existence d'un *habitus* propre à la classe sociale à laquelle l'individu appartient, qui s'apparente à la fois au résultat de sa socialisation et à une matrice de pratiques et de représentations déterminées. Dans *La distinction*, écrit à la fin des années 1970, Bourdieu affiche l'ambition d'illustrer en quoi les goûts et les compétences individuelles dans le domaine de la culture sont ainsi déterminés par l'appartenance de classe et propose une nouvelle fois l'adéquation classes supérieures – culture « légitime » ; classes inférieures – culture « populaire ».

Ces études des mécanismes de reproduction des structures sociales présentent des **liens évidents avec certains travaux de l'« Ecole de Francfort »**, à commencer par les recherches entreprises par l'*Institut für Sozialforschung* au cours des années 1930 et 1940, sur le thème de la *personnalité autoritaire*. Des « prémisses » de cette sociologie de la reproduction sont également

clairement identifiables dans l'ouvrage *Crépuscule* de Max Horkheimer, écrit à la fin des années 1920. Le texte *Du dedans au dehors* notamment, part des modes de socialisation dans la cellule familiale pour expliquer comment l'enfant en vient à prendre « ses conditions pour naturelles, nécessaires, éternelles »³⁵² : « l'enfant n'apprend rien de la possibilité de changer le monde », affirme Horkheimer, et ainsi, à travers les rapports familiaux, « les structures de domination et d'exploitation se reproduisent. »³⁵³ Le passage suivant montre comment le jeune philosophe cherche à étendre cette analyse aux rapports sociaux :

« Il se passe quelque chose d'analogue pour les êtres humains placés dans des rapports stables au sein de la société. Même si certaines couches de travailleurs – moins nombreuses qu'on n'a tendance à le croire – percent à jour grâce à la théorie socialiste, la relativité de leur rapport aux chefs d'entreprise, ils prennent les rapports au sein de leur propre classe comme naturels et allant de soi. »³⁵⁴

Quelques pages plus loin, dans le texte *Porc er de l'hôtel*, Horkheimer raconte l'anecdote d'un jeune usurpateur qui fut découvert parce qu'il avait éveillé les soupçons d'un portier en attribuant à celui-ci un pourboire anormalement élevé par rapport aux usages en vigueur dans cet établissement prestigieux : « Il s'est trahi par son manque de respect pour la petite monnaie, ce respect dont même le riche le plus généreux sait toujours faire preuve. La psychologie n'a pas encore élucidé comment se forme, dans la vie d'un individu, pareil respect. (...) Il agit comme une convention secrète des dominants visant à démontrer la justice de leur système (...). Le jeune homme n'avait pas encore *la convention dans le sang*. »³⁵⁵ Comment ne pas reconnaître, dans cette terminologie (que je souligne) la définition de *l'habitus* bourdieusien, cette « histoire faite corps »³⁵⁶.

Au-delà de ces similitudes, la sociologie de Bourdieu propose des aménagements considérables de la théorie marxiste dont est fondamentalement issue l'approche critique de l'« Ecole de Francfort ». A ce titre, il est intéressant de considérer la notion de *champ*, qui s'apparente à une sphère de la vie sociale historiquement constituée au travers des interactions de ses *agents* (*champ* journalistique, *champ* artistique, *champ* politique, etc.). Le *champ* est caractérisé par des mécanismes spécifiques de capitalisation des ressources « légitimes » qui lui sont propres. Il n'y a donc pas chez Pierre Bourdieu un seul type de capital comme c'est le cas dans les analyses marxistes, mais une pluralité de capitaux (capital culturel, capital politique, etc.). On aboutit à une représentation sociale pluridimensionnelle : l'espace social est composé d'une multitude de *champs* autonomes, définissant chacun des modes spécifiques de capitalisation et de domination. Ces modes sont à la fois autonomes – parfois en concurrence (par exemple, le conflit classique entre les détenteurs du capital économique et du capital culturel, hommes d'affaires et

³⁵² HORKHEIMER, Max, *Crépuscule*, op. cit., p20.

³⁵³ HORKHEIMER, Max, *Gesammelte Geschriften*. 3. Francfort : Fischer Taschenbuch, 1996, p168.

³⁵⁴ HORKHEIMER, Max, *Crépuscule*, op. cit., p20.

³⁵⁵ *Ibid.*, pp23-24.

intellectuels) – et reliés entre eux par des formes diverses d'imbrication (certains agents cumulent capitaux économiques, culturels et politiques, alors que d'autres sont exclus de la plupart des capitaux « légitimes »).

B.2. Des limites que l'approche critique met en relief...

Pour revenir au domaine strictement culturel, il est important de souligner l'importance qu'accordent les analyses de Bourdieu à cette question de la « légitimité », en **posant les termes du débat strictement autour de l'opposition culture « légitime » / culture « populaire »**. Cette limitation du cadre d'analyse a par la suite été fréquemment soulignée, par exemple chez Mathieu Bera et Yvon Lamy, qui, dans leur *sociologie de la culture* critiquent (à mon sens, à juste titre) le refus de Bourdieu de séparer sociologie de l'éducation et sociologie de la culture, « la culture transmise dans nos sociétés industrielles » étant, selon lui, « la culture scolaire »³⁵⁷. Plus récemment, cette critique a été partiellement reprise par un « disciple » comme Bernard Lahire qui écrit, dans son ouvrage *La culture des individus* de 2004 (auquel je reviendrai plus spécifiquement dans la suite de ce travail) : « La vision légitimiste des consommations culturelles que propose Pierre Bourdieu dans *La Distinction* objective, aujourd'hui encore, des aspects essentiels de la structure de notre monde social, mais semble paradoxalement beaucoup plus adaptée à la société française de la fin du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire à une société proto-« culture industrielle de masse » et pré-« médiatique », qui établissait des oppositions symboliques franches entre « culture » et « sous-culture », « arts majeurs » et « arts mineurs ». »³⁵⁸ Sur ce point précis il est donc évident qu'on ne peut envisager d'extensions théoriques entre l'approche critique et la sociologie de Pierre Bourdieu. Si les chercheurs de l'école de Francfort reconnaissent la distinction entre culture élitiste et produits culturels dits « populaires », ce n'est bien entendu que pour mieux insister sur la valeur idéologique d'une telle séparation dans le cadre de l'industrie culturelle ; les deux « niveaux » culturels participant chacun d'un même processus aliénant et s'opposant objectivement uniquement à quelques rares bastions où la culture résiste encore, de manière pathétique, à la barbarie rampante.

Une des explications les plus souvent avancées pour rendre compte de cette volonté manifeste de minimiser les modifications entraînées, à partir du début du XX^{ème} siècle, par le développement de l'industrie de la culture qu'analysent Adorno, Horkheimer ou Marcuse, trouve ses origines, justement, dans le « **champ** » intellectuel français des années 1960. Si la fin des années 1990 a été une période fertile en essais sur la cyber-société et autres visions farfelues de l'utopie communicationnelle (fort judicieusement décrites et démontées, entre autres, par Lucien Sfez dans sa *Critique de la communication*), il faut se souvenir qu'à partir de 1960 les sciences

³⁵⁶ BOURDIEU, Pierre, *Leçon sur la leçon*, Paris, Minuit, 1982, p97.

³⁵⁷ BERA, Mathieu, LAMY, Yvon, *La sociologie de la culture*, Paris : Armand Colin, 2003, p88.

sociales françaises ont connu une aversion similaire d'écrits sur le thème des médias de masse, de la culture de masse et de la standardisation des comportements qu'elle devait inévitablement entraîner. De nombreux textes de cette époque gardent les stigmates d'une sorte de « populisme » pro-« médias de masse » qui rappelle étrangement les élancées lyriques des idéologues de l'internet-miracle. Dans un entretien récemment publié, Jean-Claude Passeron est notamment revenu sur cette époque, où le sociologue Edgar Morin et sa revue *Communications* représentaient le fer de lance de cet engouement intellectuel pour les nouveaux médias de masse.

« Les groupes intellectuels ont toujours eu besoin d'être en phase avec le contenu "pathétique" de leur temps, de leur siècle, de la "contemporanéité". J'ai souvent remarqué dans l'histoire culturelle que la chose qui se reproduit le plus facilement, c'est le sentiment de vivre une contemporanéité qui est sans précédent, qui anticipe un futur radicalement différent. (...) Tout intellectuel qui n'est pas totalement institutionnalisé, routinisé, a besoin de rendre affectivement intéressant et dramatique tout moment d'évolution. On peut en donner une explication sociologique. Le langage du "sans précédent", de l'inouïe, la métaphore géologique du glissement de terrain procure une *scansion* forte de l'histoire projetée sur le présent. »³⁵⁹

En fait, dès les années 1960, Bourdieu et Passeron ont dénoncé les « prophètes mass-médiatiques » en contestant vivement l'unité supposée de ce public : « Les mass médias peuvent bien véhiculer les messages les plus divers et rencontrer les audiences les plus inégalement réceptives. (...) Faut-il rappeler que la signification n'existe pas dans la chose lue, mais qu'elle a, ici comme ailleurs, la modalité de la conscience intentionnelle qui la constitue ? »³⁶⁰

Ainsi, il paraît envisageable que le **climat intellectuel français de l'époque** soit pour partie à l'origine de cette disjonction majeure entre la sociologie bourdieusienne et l'approche critique, considérée encore aujourd'hui par de nombreux sociologues français – à tort du fait d'une lecture bien trop rapide à mon sens – comme une simple « théorie de la mystification des masses », pour reprendre la terminologie utilisée par le chercheur en S.I.C. Eric Macé³⁶¹. Néanmoins, sans aucunement vouloir entrer dans une polémique au sujet des origines sociales de Pierre Bourdieu, il semble important de signaler qu'il était lui-même issu d'un milieu modeste et devait son ascension sociale – jusqu'au collège de France – à l'école capitaliste. Si l'on suit son propre raisonnement, cet agent aurait donc eu à fournir un effort particulièrement important pour s'accaparer un capital « culturel » ne correspondant pas à celui de sa classe d'origine mais à la classe bourgeoise. On peut légitimement se demander si, malgré toutes les considérations épistémologiques qu'il apporte à ses recherches sociologiques, Pierre Bourdieu n'a pas parfois été lui-même victime de certaines failles idéologiques ; dans l'ouvrage précité du bourdieusien Bernard Lahire on trouve d'ailleurs des passages qui, à ce titre laissent songeur, comme par exemple

³⁵⁸ LAHIRE, Bernard, *La culture des individus*, Paris : La Découverte, 2003, p172.

³⁵⁹ PASSERON, Jean-Claude, « Quel regard sur le populaire », in *Esprit*, n° 283, mars 2002, p151.

³⁶⁰ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean-Claude, « Sociologie des mythologies et mythologies des sociologues », in *Les Temps Modernes*, n°211, décembre 1963, pp. 1002, 1009.

³⁶¹ <http://ibelgique.ifrance.com/sociomedia/mace1.htm>, consulté le 01/11/2004.

l'affirmation suivante : « Toute sociologie de la légitimité culturelle (...) regarde le monde à travers les catégories de perception et d'évaluation de groupes culturellement dominants »³⁶². J'aurai cependant l'occasion de revenir plus loin sur la sociologie de la « légitimité » – qui à mon sens ne permet pas de constituer un modèle théorique de l'organisation sociale de la culture aussi satisfaisant que celui proposé par les chercheurs de l'« Ecole de Francfort » – lorsqu'il sera question de l'état des lieux des recherches actuelles sur l'industrie culturelle.

L'opposition de Bourdieu et Passeron aux tenants de la thèse d'une massification culturelle totale s'explique également par le fait que pour représenter les pratiques populaires au sein de la « culture de masse », ils s'appuient tous deux sur l'ouvrage de Richard Hoggart, *La culture du pauvre* (traduit par Jean-Claude Passeron et publié par Pierre Bourdieu en 1970). Comme le rappelle Eric Macé, ce livre propose tout d'abord une critique radicale des thèses « empristes » des études américaines sur les effets des médias de masse, menées notamment par Harold Lasswell, Paul Lazarsfeld et Robert Merton. A la suite de Richard Hoggart, les sociologues proches de Pierre Bourdieu travaillant sur les médias de masse, articulent leurs travaux autour de l'hypothèse que les milieux populaires se distinguent par une « attention oblique » et un retrait dans une sorte de « sanctuaire de classe » qui les met « hors-jeu des diverses sollicitations que leur déverse la culture de masse »³⁶³, comme ils le sont du « nouveau jeu politique » au cours duquel ils apprennent « au jour le jour la fluctuation de leur propre opinion ». »³⁶⁴ Néanmoins, comme on le verra dans le chapitre suivant, l'ouvrage de Hoggart, paru en 1957 sous le titre original de *The uses of literacy*, présente une thèse paradoxale, qui préfigure fondamentalement les contradictions internes de l'Ecole britannique des *Cultural Studies* qui voit le jour au milieu des années 1960.

³⁶² LAHIRE, B., *La culture des individus*, op. cit., p66.

³⁶³ On peut souligner, comme le fait Eric Macé que cette hypothèse contraste clairement avec les prises de positions de Pierre Bourdieu dans son ouvrage tardif, *Sur la télévision*, qui développe, à mon sens, une analyse plus judicieuse, bien qu'elle soit excessivement centrée sur l'émetteur institutionnel – ce qui s'explique sans doute par le fait qu'il s'agit là d'un texte avant tout à usage militant et non pas à proprement parler d'une analyse sociologique bourdieusienne classique.

³⁶⁴ <http://ibelgique.ifrance.com/sociologie/mace1.htm>, consulté le 01/11/2004.

C. Le « retour » de l'idéologie ?

C.1. De « La culture du pauvre » au C.C.C.S.

The uses of literacy a souvent été interprété comme une démonstration de l'imperméabilité de la classe ouvrière face aux émissions de l'industrie culturelle, donc d'une résistance contre la domination culturelle capitaliste. Dans l'introduction de ce travail, Richard Hoggart annonce qu'il souhaite empiriquement **contrer l'hypothèse du conditionnement des mentalités par les médias de masse**, et dès la première partie de son ouvrage, il insiste sur le clivage qui existerait entre le « nous » communautaire des classes laborieuses et le « eux » des couches sociales éduquées et possédantes. Néanmoins, Hoggart en vient rapidement à questionner implicitement le sens et la valeur de cette résistance anti-*establishment* qu'il identifie ; selon lui, il s'agit moins d'une opposition active que de résidus de « défense archaïque ». De plus, si les travailleurs sont selon lui peu touchés par les moyens de communication de masse dans le domaine de la littérature ou du débat politique, ceci n'est pas le cas pour la publicité et les produits de divertissement (à commencer par les journaux « tabloïdes »), de plus en plus massivement distribués et particulièrement ajustés à cette culture « populaire » à laquelle il se réfère. Comme le souligne à juste titre Eric Macé, l'analyse de Hoggart illustre clairement comment « les industries culturelles s'emparent, instrumentalisent et subvertissent à leur profit ces mêmes traits de la culture populaire qui lui permettent de se défier du discours savant, en en faisant le Cheval de Troie d'une culture "moyenne" tout entière au service du développement de la nouvelle consommation de masse. »³⁶⁵ D'une analyse se voulant centrée sur les modalités de réception des produits culturels et médiatiques, on s'aperçoit comment Richard Hoggart rejoint des positions nettement plus proches de celles de l'« Ecole de Francfort ». La citation suivante, par exemple, partage bien des éléments des conclusions pessimistes que l'on trouve dans *La dialectique de la raison* ou *Sur le caractère fétiche de la musique*.

« Les obstacles économiques qui empêchaient les classes populaires d'accéder à la culture ont presque tous disparu, mais les travailleurs qui désirent conquérir la culture ont aujourd'hui un nouveau combat à mener, un combat contre les attitudes que suscite en eux la consommation des produits les plus triviaux de la littérature commerciale. Le problème ainsi posé est peut-être plus difficile à résoudre que celui qui se posait aux dirigeants ouvriers du siècle dernier, parce que l'exploitation culturelle est toujours moins visible que l'exploitation économique : l'ennemi est partout et nulle part, et ne se prête pas à la figuration qui rend le combat plus facile ».³⁶⁶

³⁶⁵ <http://ibelgique.ifrance.com/sociomedia/mace1.htm> consulté le 01/11/2004.

³⁶⁶ HOGGART, Richard, *La culture du pauvre*, Paris : Les Éditions de Minuit. 1986, p395.

On s'aperçoit donc que l'ouvrage de Hoggart contient en germes (et tente déjà de synthétiser) **deux thèses difficilement réconciliables à première vue**. Il postule, d'une part, que « les frontières de l'appartenance de classe sont en train de se transformer, dans la mesure où la plupart des membres d'une société moderne ont de plus en plus de consommations culturelles communes. »³⁶⁷ Ce faisant, il rejoint la thèse que défendra dans les années 1980 le chercheur Paul Beaud, en analysant le façonnement idéologique d'une nouvelle classe sociale, la « classe moyenne », en tant que catégorie créée par et pour ces nouvelles formes de domination culturelle³⁶⁸. D'autre part il entend apporter un bémol aux défenseurs d'une sociologie de la culture et de la communication qui aborde son sujet purement en termes de domination idéologique, en prenant en compte, par le biais d'études empiriques, les attitudes de résistance, de contournement, des individus soumis à ces formes de domination. Ce versant rejoint clairement les notions de « marge de manœuvre » et de « tactiques » des acteurs, qui caractérisera plus tard l'approche de Michel de Certeau.

Richard Hoggart apparaît comme le père fondateur de l'École britannique des *cultural studies* – c'est d'ailleurs lui qui sera le premier directeur du C.C.C.S. (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) de Birmingham. Mais c'est avant tout à travers sa combinatoire épistémologique qu'il a orienté le chemin qu'empruntent ensuite les autres chercheurs des *cultural studies*, à commencer par Stuart Hall, qui remplace progressivement Hoggart à la tête du centre au cours de la décennie suivante. Dans la lignée de ce dernier, **les recherches entreprises concernent non seulement les médias de masse, mais également les champs de l'art et de la littérature et des « formes expressives et rituelles du quotidien »** comme la conversation, le sport, la religion, etc. Durant cette période, les membres du centre se démarquent également par leur recherche commune d'un ancrage théorique post-marxiste qui incorpore aussi bien des éléments du structuralisme français (Barthes et Althusser notamment, pour leurs contributions à une redéfinition de l'idéologie), que des notions d'analyse littéraire propres au philosophe Georg Lukacs³⁶⁹ et au linguiste soviétique Mikhaïl Bakhtin (qui a notamment travaillé sur l'histoire des cultures populaires). Les œuvres de Walter Benjamin sont également revisitées (et traduites en anglais) par des chercheurs des *cultural studies*, tandis que les thèses du philosophe italien Antonio Gramsci fournissent un fondement pour les analyses des « rouages » de la domination culturelle.

Gramsci définit la culture non pas comme l'idéologie des groupes sociaux dominants mais comme un compromis instable de **relations conflictuelles entre l'hégémonie culturelle des groupes sociaux dominants et les contre-hégémonies des groupes sociaux dominés**. Comme le précisent Armand et Michèle Mattelart, « la notion d'hégémonie déplace celle de classe dominante dont le pouvoir resterait entièrement dans la capacité qu'elle a de contrôler les sources

³⁶⁷ HOGGART, Richard, *op. cit.*, *ibid.*

³⁶⁸ J'aurai l'occasion de revenir plus longuement par la suite sur l'ouvrage important mais malheureusement encore peu connu de Paul Beaud, *La société de connivence*.

de pouvoir économique » et témoigne « du refus d'aligner mécaniquement les questions culturelles et idéologiques sur celles de la classe et de la base économique »³⁷⁰. Dans cette optique, l'idéologie n'est pas envisagée comme « reflet » pur et simple de l'infrastructure économique : elle interviendrait à différents niveaux lors de l'émission et de la réception du produit culturel et jouerait ainsi un rôle actif dans la reproduction sociale.

C'est Stuart Hall qui développe de façon systématique cette hypothèse, à travers ses recherches sur l'*encodage* et le *décodage* des produits télévisuels. Selon Hall, si c'est bien l'idéologie des groupes sociaux dominants qui préside à l'*encodage* sémiologique des contenus médiatiques, l'interprétation en réception de ces mêmes contenus diffère selon l'appartenance de classe des individus. Il existerait ainsi trois formes de décodage, qui s'apparentent à autant de postures dans la lutte en cours pour l'hégémonie culturelle : décodage « dominant » (idéologiquement « conformes » à leur encodage initial), décodage « oppositionnel » (de la part de groupes sociaux dominés conscients des rapports de pouvoir) et décodage « négocié » (intégrant des éléments des deux précédentes formes, selon des situations particulières). Ce postulat, ainsi que le concept d'un circuit culturel s'articulant autour des différentes étapes que sont la production, la circulation, la consommation et la reproduction – qui sont autant d'espaces où s'opèrent les luttes pour la « construction sociale de sens »³⁷¹ – constituent les fondements des *cultural studies* tels que les définit Stuart Hall au cours des années 1970. Parallèlement, il est important de souligner que ce courant de pensée s'insère dans un débat *a priori* plus local, qui est propre au champ des recherches anglo-saxonnes en théories de la communication. James Carey, qui est l'un des principaux représentants nord-américains des *cultural studies*, résume ainsi l'ambition première de cette Ecole et sa volonté de se démarquer radicalement des courants fonctionnaliste et behavioriste (tout en reliant les approches déterministes holistiques) :

« Les *cultural studies* ne cherchent pas à expliquer le comportement humain en termes de lois qui gouverneraient celui-ci, pas plus qu'elles ne dissolvent ce comportement dans les structures qui la sous-tendent ; elles cherchent plutôt à le comprendre. Les *cultural studies* ne tentent pas de prédire le comportement humain ; elles tentent plutôt de diagnostiquer les sens humains. Il s'agit, plus positivement, d'une tentative de dépassement de l'empirisme abstrait des études behavioristes et des appareils éthérés des théories formelles afin de pénétrer plus profondément au sein du monde empirique. »³⁷²

³⁶⁹ Lukacs fut accessoirement l'un des principaux acteurs de la révolution hongroise de 1919.

³⁷⁰ MATELART, Armand et Michèle, *Histoire des théories de la communication*, Paris : Editions La Découverte, 1995, p61.

³⁷¹ HALL, Stuart, « Ideology and Communication Theory », in *Rethinking Communication Theory*, Vol. 1, Newbury Park : Sage, 1989, p48.

³⁷² CAREY, James, *Communication as culture*, New York : Routledge, 1992, p56.

C.2. Deux tendances au sein d'une même Ecole ?

Comme on l'a vu, l'approche de Stuart Hall réitère la combinatoire de Richard Hoggart, en proposant « une *continuité théorique* entre l'économie politique des médias de masse et l'analyse de leurs modes sociaux de réception, et une *discontinuité empirique* entre l'encodage et le décodage des contenus des médias de masse. »³⁷³ Néanmoins, la présence même de cette discontinuité conduit inéluctablement à une **rupture entre les deux versants des *cultural studies***. A partir des années 1980 des auteurs comme John Fiske ou David Morley se tournent vers des méthodologies ethnographiques pour valider diverses versions du « paradigme de la multiplicité », qui affirme la diversité des identités culturelles, l'importance des cadres de référence locales et fragmentaires, ainsi que la multitude de facteurs de « co-construction du sens » des produits culturels. Fidèles aux précurseurs du mouvement, ces chercheurs illustrent les diverses attitudes propres aux spectateurs « actifs » qu'ils dépeignent dans une variété de domaines de réception (publicité, émissions télévisées, mode vestimentaire, musique...). Dans la plupart de ces études les anciennes références déterministes sont balayées. La complexité des catégorisations (âge, sexe, ethnicité, biographies personnelles, « niveaux de lecture »...) n'a d'égale que l'empressement d'évacuer **la question des rapports sociaux** afin de pouvoir présenter les produits culturels comme autant de « choses » naturelles vis-à-vis desquelles le spectateur serait intrinsèquement qualifié pour porter des jugements. On mesure clairement la distance qui sépare l'approche critique francfortienne de cette représentation d'une société multiculturelle constituée de « groupes d'appartenance » et autres « communautés d'interprétation ». Sont également rejetées les propositions critiques visant à illustrer les formes d'impérialisme culturel qui ont suivi la décolonisation (ou, pour être plus précis, l'efficacité de stratégies industrielles visant l'exportation de produits culturels vers des pays « en voie de développement »). Le chercheur néerlandais affilié aux *cultural studies*, Jan Servaes, critique les partisans de ce constat (qu'il appelle les « dependistas ») dans un article du *Communication Yearbook* de 1990, *Cultural identity and modes of communication* :

« La plupart des dependistas acceptent sans réfléchir l'idée que l'immense volume de messages communicationnels occidentaux sera simultanément accompagnée par l'introduction d'une idéologie conservatrice et capitaliste et d'une culture de la consommation. Une telle vue ignore quelques vérités basiques sur la communication telles qu'elles sont développées dans le paradigme de la multiplicité. Loin de suivre uniquement un mouvement du haut vers le bas, les médias de masse étrangers interagissent avec les réseaux locaux d'une manière que l'on pourrait appeler séductrice / coercitive, et, par conséquent, ont des effets et des sens radicalement différents dans des configurations culturelles différentes. Loin d'être des récepteurs passifs, les spectateurs sont activement impliqués dans la construction du sens des médias qu'ils consomment. »³⁷⁴

³⁷³ <http://ibelgique.ifrance.com/sociomedia/mace1.htm>, consulté le 01/11/2004.

³⁷⁴ SERVAES, Jan, « Cultural identity and modes of communication », in *Communication Yearbook*, n°12, 1990, p403.

Typique de la « deuxième vague » des *cultural studies*, ce texte présente plusieurs idées qui témoignent d'une méconnaissance réductrice de l'approche critique. Tout d'abord, la question de savoir si les « messages communicationnels occidentaux » seraient ou non responsables d'une dissémination idéologique dans les pays du sud me semble illusoire : dans les sociétés d'Afrique Noire, par exemple, les représentations et les contenus idéologiques ne peuvent être appréhendés sans prendre en compte l'ensemble des modifications des rapports sociaux intervenus depuis plus de cent ans³⁷⁵ dans ces pays, ainsi que les principales modifications entraînées au niveau de la superstructure. Accuser les médias occidentaux d'être à l'origine de mutations idéologiques paraît évidemment naïf, et le fait d'utiliser cette proposition comme contrepoint introductif semble pour le moins ambigu, scientifiquement parlant. La volonté de défier l'approche critique et l'analyse en termes de rapports sociaux de domination est manifeste dans cet article comme dans bien d'autres écrits de cette deuxième période. Néanmoins, malgré ce parti pris, l'analyse de Jan Servaes est incapable de dissimuler l'élément crucial de l'observation dont elle est censée découler, à savoir que des produits des médias occidentaux sont effectivement consommés dans les pays « en voie de développement ».

Alors que dans l'approche critique, l'existence même de tels rapports garantit des formes particulières d'aliénation, les chercheurs de la « deuxième vague » des *cultural studies* tentent d'identifier des phénomènes qui démontreraient *in fine* le potentiel libérateur de ces mêmes rapports. Comme le souligne Eric Macé, ces analyses confondent ainsi « les tactiques populaires de "bricolage" de marge d'autonomie en situation de domination décrites par Michel de Certeau avec le pouvoir de modification des conditions d'existence. »³⁷⁶ Quant aux « sens radicalement différents » que construirait, selon Jan Servaes, les récepteurs de ces produits, on imagine difficilement quelle lecture émancipatrice un téléspectateur sénégalais ou laotien pourrait constituer à partir d'un épisode de *Santa Barbara* ou du dernier clip d'Eminem – et en quoi celle-ci différerait « radicalement » des effets de la réception auprès d'une population occidentale. Sur ce point d'ailleurs, les partisans du « paradigme de la multiplicité » apportent peu de réponses, se contentant d'applaudir des deux mains à l'observation que les récepteurs ne sont pas figés, tels les « zombies » des films fantastiques, devant leurs tubes cathodiques – ce qui indique tout au plus qu'il s'agit bien d'êtres humains vivants et pas encore de simples extensions de la machine. A ce sujet, il est utile de rappeler un élément de l'analyse critique proposée par Paul Beaud, qui affirme que « l'existence d'une réponse fonde la légitimité du message (...) et plus largement l'organisation sociale elle-même, puisqu'elle en affirme l'unité. »³⁷⁷

³⁷⁵ Pour commencer, il serait nécessaire par exemple d'analyser les séquelles de l'esclavagisme sous l'angle des rapports de production, ainsi que l'évolution de ces rapports durant la colonisation européenne, suite à celle-ci et enfin aujourd'hui, à l'heure du capitalisme mondialisé qui frappe ces régions du monde de plein fouet.

³⁷⁶ <http://ibelgique.ifrance.com/sociomedia/mace1.htm>, consulté le 03/11/2004.

³⁷⁷ BEAUD, Paul, *op. cit.*, p89.

Plus généralement, on peut poser la question de la validité et de l'originalité de nombreux travaux de l'Ecole des *cultural studies*. L'accouplement de la sphère académique britannique avec la recherche sociale nord-américaine apparaît comme un facteur à prendre en compte pour comprendre les évolutions de ce courant particulier – d'autant plus que durant l'essor de la C.C.C.S., et malgré l'influence de travaux français sur les choix épistémologiques des chercheurs anglo-saxons, « aucun lien organique ne s'établit (...) des deux côtés de la manche. »³⁷⁸ Encore aujourd'hui, chez un chercheur comme James Carey, par exemple, on trouve par endroits des formulations qui sont autant d'indices d'un ancrage implicite des *cultural studies* au sein d'une tradition scientifique fortement marquée par le fonctionnalisme et le positivisme. Lorsque ce dernier se demande comment « le miracle de la vie sociale est décroché »³⁷⁹, on mesure nettement le fossé qui sépare cette *weltanschauung* des constats pessimistes d'un Adorno contemplant le retour en force de la barbarie.

On peut alors interroger cette notion de « retour de l'idéologie » chère à Stuart Hall : **l'Ecole des *cultural studies* a-t-elle réellement impulsé un renouveau de l'analyse des corollaires idéologiques de l'industrie culturelle** et peut-on alors parler d'une extension théorique des travaux de l'« Ecole de Francfort » ? On est tout d'abord tenté de répondre par l'affirmative, car les études empiriques américaines dans la lignée de Lasswell, Merton et Lazarsfeld, jusqu'aux analyses behavioristes plus récentes, évacuaient systématiquement la question de la domination et des rapports sociaux de production. Mais alors que les membres du C.C.C.S. évoquaient, dans le titre d'une publication de 1982, un retour du « refoulé » (par la « redécouverte de l'idéologie »), on s'aperçoit aujourd'hui que le véritable « refoulé » était peut-être moins l'analyse idéologique que l'empirisme des usages et des appropriations qui ressurgit avec la « deuxième vague » des *cultural studies* (replaçant définitivement ce mouvement au sein du courant dominant des sciences sociales anglo-saxonnes, qui participe – indirectement ou non – de la légitimation de l'ordre social).

Par ailleurs, il paraît probable que dans leur majorité, les chercheurs des *cultural studies* sont passés à côté des analyses proposées par la théorie critique, soit tout simplement en les ignorant en tant que source d'inspiration théorique³⁸⁰, soit en les assimilant à un matérialisme purement mécaniciste, à cette vulgate marxiste que les membres de l'« Ecole de Francfort » se sont justement donnés pour but de dépasser par le biais de la théorie critique. L'ouvrage collectif *Doing cultural studies*³⁸¹ est l'un des seuls à évoquer l'apport d'Adorno et Horkheimer, mais ce sans rentrer véritablement dans l'analyse francfortienne. Les auteurs critiquent la position qui consiste à dire que les consommateurs sont créés par les producteurs et que, par conséquent, « ils font leur devoir comme s'ils étaient en "pilote automatique". »³⁸² Une lecture rapide de quelques extraits de textes de l'« Ecole de Francfort » rassemblés dans un « dictionnaire des

³⁷⁸ MATTELART, Armand et Michèle, *op. cit.*, p61.

³⁷⁹ CAREY, James, *op. cit.*, p110.

³⁸⁰ CAREY, James, *op. cit.*, p97.

³⁸¹ DU GAY, Paul, HALL, Stuart, *Doing cultural studies : the story of the Sony Walkman*, Londres : Sage Publications, 1997, 152p.

sciences de l'information » pourrait certes laisser le lecteur avec cette même impression de dogmatisme réducteur, mais on est en droit d'attendre davantage d'un travail de recherche sérieux. Le « résumé » des apports de l'approche critique proposé par *Doing cultural studies* fait en effet l'impasse sur l'analyse dialectique des rapports sociaux et de la « dynamique » idéologique qui permet d'explicitier comment des récepteurs peuvent se retrouver dans une telle position. Les contributions d'Adorno à la théorie esthétique semblent également méconnues : les auteurs de *Doing cultural studies* projettent une version stéréotypée de celles-ci, où la « "haute littérature", l'opéra et la musique classique » constitueraient des formes culturelles émancipatrices, opposées aux « objets de consommation culturelle ». Dans cette optique réductrice, les penseurs de Francfort se retrouvent dans le même panier qu'un critique littéraire ouvertement élitiste comme Alain Bloom – ce qui, évidemment, finit de préparer le terrain pour la thèse chérie du consommateur producteur « de sens et de significations dans l'usage. »³⁸³

Les réserves qu'émet Stuart Hall à l'encontre de « l'approche de "l'économie politique" » dans son texte « Ideology and Communication Theory »³⁸⁴ ne sont certes pas injustifiées, mais elles trahissent une fois de plus une méconnaissance fondamentale des amendements qu'Adorno et Horkheimer ont apporté aux analyses marxistes du XIX^{ème} siècle. L'omission paraît d'autant plus surprenante que les *cultural studies* se sont d'emblée insérés, comme on l'a vu, dans un débat localisé qui concernait le champ des études anglo-saxonnes sur la communication de masse. L'expérience accumulée lors de l'exil d'Adorno, Horkheimer et Marcuse aux Etats-Unis durant la dictature nazie a en effet constitué un élément déclencheur de ce même débat, et les théoriciens critiques ont ouvertement témoigné, plusieurs décennies auparavant, de la stérilité des approches fonctionnalistes et positivistes. Il est donc paradoxal, à plus d'un titre, de retrouver les termes du débat de la querelle allemande des sciences sociales repris presque mot pour mot par Stuart Hall lorsqu'il critique le « paradigme dominant dans la théorie de la communication » : « Les sciences positives n'ont pas apporté d'analyse de l'idéologie (ou de la culture) ; elles faisaient en effet partie du processus social même par le biais duquel les formes idéologiques masquaient et soutenaient l'ordre social. »³⁸⁵

³⁸² *ibid.*, p87.

³⁸³ *ibid.*, p86.

³⁸⁴ Dans cet article, Hall souligne notamment comment le modèle de la lutte des classes et de l'origine de la classe de l'idéologie expose cette théorie aux critiques du « paradigme dominant » dans les recherches sur la communication et la culture.

³⁸⁵ HALL, Stuart, « The rediscovery of ideology : the return of the repressed media », in *Culture society and the Media*, London : Methuen, 1982, p82.

Quelques éléments de conclusion.

Ce « tour guidé » dans quelques recoins des sciences sociales européennes et nord-américaines des quarante dernières années s'efforce d'illustrer comment des courants sociologiques et philosophiques majeurs de cette époque ont pu osciller entre reconnaissance et reniement des apports préalables de la théorie critique. Alors qu'on s'aperçoit que certaines thèses post-modernistes retournent vers la quête d'une théorie globalisante, une ambivalence certaine s'exprime chez les sociologues français ayant étudié l'organisation sociale de la culture, dans la lignée de Pierre Bourdieu. De même, les principaux chercheurs des *cultural studies* semblent presque obstinément récuser leurs liens implicites avec la théorie critique, tant celle-ci leur apparaît comme une vulgate matérialiste dépassée. Pourtant, comme l'explique le chercheur allemand Jan Spurk, Adorno insiste que « les théories de classes doivent être revues. »³⁸⁶ Au risque de répéter certains éléments basiques de ces amendements, je rappelle que dans ses *Réflexions sur la théorie de classe*, Adorno montre comment la domination de classe s'émancipe désormais de la forme objective de la classe dominante, dans la mesure où, selon lui, « l'unité négative de l'être opprimé n'existe plus »³⁸⁷. Un autre texte apporte des éclaircissements nets sur la modification de la nature de l'idéologie dans le capitalisme avancé : « A l'époque bourgeoise, la théorie dominante était l'idéologie et la pratique oppositionnelle son adversaire direct. Aujourd'hui, il n'y a guère plus de théorie, et l'idéologie est pour ainsi dire le bruit du rouage de la pratique inéluctable. »³⁸⁸ Pour Adorno, désormais la seule pensée non idéologique « est celle qui ne se laisse pas réduire à des *operational terms*, mais qui tente de donner à la chose même la parole qui lui est habituellement refusée par le langage dominant. »³⁸⁹ Il constate comment le concept marxiste d'idéologie a été « délayé dans un relativisme général »³⁹⁰ et qu'il est devenu, « comme bien d'autres éléments du matérialisme dialectique »³⁹¹, un moyen supplémentaire de suspendre l'analyse.

Selon Adorno, en effet, l'analyse contemporaine de l'organisation sociale de la culture se trouve dans une impasse : ou bien elle est calquée sur des critères abstraits, administratifs, eux-mêmes intégrés « aux structures données du pouvoir »³⁹² (pour ce qui est des œuvres culturelles *pré* ou *proto-industrielles*) ; ou bien elle est détournée de son objet, par la focalisation sur les contenus idéologiques, alors que « pour le mécanisme social de l'action sur le public, il est sans doute moins important de savoir quels sont les enseignements idéologiques particuliers qu'un film suggère à ses spectateurs que le fait qu'en rentrant chez eux ils s'intéressent aux noms des

³⁸⁶ SPURK, Jan, *op. cit.*, p62.

³⁸⁷ ADORNO, Theodor, *Reflexionen zur Klassentheorie*, in *Soziologische Schriften I*, Franfort : Suhrkamp Verlag, 1972, p377, traduction de Jan Spurk

³⁸⁸ ADORNO, Theodor, *Prismes, critique de la culture et société*, Paris : Payot, 2003, p20.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

acteurs et à leurs problèmes matrimoniaux. »³⁹³ Dans ces deux formes régressives de l'analyse culturelle que distingue Adorno, **comment ne pas reconnaître des éléments constitutifs de l'approche des *cultural studies***, d'une part (l'obsession de l'analyse des « textes » culturels et du sens que le consommateur en tirerait) **et de la sociologie bourdieusienne**, d'autre part (la fixation sur la question de la « légitimité » des pratiques, à partir de catégorisations elles-mêmes intrinsèquement « légitimes ») ? Si ces auteurs tombent effectivement dans ces différentes failles, qu'annonce Adorno dès 1955, on est évidemment tenté de se demander si ce n'est pas faute d'un travail de conceptualisation adéquat en amont.

Néanmoins, il s'agissait avant tout de fournir ici un panorama des extensions et des liens théoriques existant entre ces courants de recherches en sciences sociales et l'apport global de la théorie critique – et non d'entreprendre une analyse approfondie des écueils et des apports spécifiques à chacun de ces « mouvements ». D'où, sans doute, l'impression d'un certain manque d'exhaustivité : il est évident que certains travaux, riches en avancées pour les sciences sociales dans leur ensemble, mériteraient d'être plus amplement commentés (je pense notamment à l'œuvre de Michel Foucault). Enfin, il serait erroné de penser que je considère que le débat est désormais clos ! Je serai amené à aborder à nouveau ces différentes discussions lorsqu'il sera question de l'état actuel des recherches autour de la question de l'industrie culturelle.

³⁹³ *op. cit.*, p21.

II. INDUSTRIE MUSICALE ET APPROCHE CRITIQUE.

Comme son intitulé le laisse entendre, cette seconde partie de mon travail a pour objectif d'illustrer comment ces deux termes, *industrie musicale* et *théorie critique* peuvent s'articuler de façon pertinente au sein d'une même proposition. Il s'agit par conséquent de démontrer que cet « apport de la théorie critique », défini dans les pages qui précèdent, a effectivement quelque chose « à voir » avec l'industrie musicale³⁹⁴ – et *a fortiori* avec sa configuration actuelle, en France, à l'aube du vingt-et-unième siècle. Mais avant de présenter de façon synthétique l'agencement interne de cette seconde partie, plusieurs remarques s'imposent.

Premièrement, il est important de souligner que **l'approche critique de l'industrie culturelle**, telle qu'elle est formulée par les théoriciens de l'« Ecole de Francfort » **s'inscrit dans un contexte historique bien particulier**. Comme on a pu le constater, l'étude de Theodor Adorno sur *la production industrielle des biens culturels*, son *Introduction à la sociologie de la musique*, ou encore les analyses de Herbert Marcuse concernant « la culture affirmative » datent principalement d'une période allant du début des années 1930 jusqu'à la fin des années 1950. A supposer, même, que ces différents travaux présentent des analyses exhaustives de l'industrie musicale – ce qui est loin d'être admis –, celles-ci seraient, de toute manière, obsolètes. Il existe donc un impératif fondamental de *réactualisation*.

Il est important de rappeler que **l'approche critique ne prétend aucunement fournir une analyse socio-économique de type structurelle** d'une branche du capitalisme que serait « l'industrie culturelle ». Comme on a pu le constater, le sens attribué à ce terme par Adorno et Horkheimer dans *La dialectique de la raison* n'est pas celui d'un secteur économique. Pour eux, l'analyse de l'industrie culturelle ne saurait être mise sur un même plan qu'une étude sectorielle de l'industrie automobile ou de l'industrie agro-alimentaire – ce qui ne fut pas sans susciter de confusion. Il paraît en effet évident, désormais, que cette ambiguïté dans la terminologie n'a cessé, depuis cinquante ans, de causer des malentendus, voire même de profondes réactions d'incompréhension de la part de certains auteurs. J'aurai l'occasion d'aborder un peu plus loin quelques exemples de lectures – à mon sens – erronées, qui ont eu pour effet de stéréotyper l'approche critique et de stigmatiser quelque peu l'« Ecole de Francfort » (notamment dans le champ des sciences de l'information et de la communication). Il est primordial d'insister sur **ces deux mises en garde – contextuelle et paradigmatique** – parce que si l'approche critique peut aujourd'hui présenter un intérêt pour les recherches en sciences sociales, celui-ci est probablement à envisager du point de vue de la « méthode » au sens large, de la posture du

³⁹⁴ Dans l'introduction générale de ce travail je me suis efforcé de justifier clairement les choix que j'ai fait vis-à-vis des différentes dénominations utilisées en sciences sociales pour se référer aux phénomènes culturels « contemporains ». Je reviendrai à plusieurs reprises sur l'opportunité du terme *industrie musicale* au cours de cette partie.

chercheur vis-à-vis de l'objet d'étude, et non à proprement parler dans l'apport de données historiques et sociologiques brutes. Pour user de la métaphore, l'approche critique ne fournirait alors aucune combinaison toute prête (pour analyser et comprendre la situation actuelle de l'industrie musicale, par exemple), mais du moins quelques bonnes ficelles pour se lancer dans le métier de perceur de coffre-fort.

A première vue, le manque d'analyses économiques structurelles parmi les travaux précités (tout comme l'apparente absence d'une théorie globale de la culture) peut apparaître comme un handicap, mais le fait que ma réflexion se déploie à partir de l'approche critique ne la contraint nullement à rester strictement cloisonné à l'intérieur du cadre et des conclusions francfortiennes. Ceux-ci requièrent justement d'être ponctuellement « mis de côté » afin que l'on puisse ensuite y revenir et les repenser, à l'aune des évolutions historiques, tout particulièrement. Ainsi, pour mieux comprendre ce que recouvre l'expression *industrie musicale*, il est essentiel, tout d'abord, de donner un aperçu du développement historique de celle-ci, c'est-à-dire de l'extension progressive – depuis environ cent cinquante ans – du capitalisme au sein des phénomènes musicaux (populaires, notamment), leur « infiltration » par le système économique, en quelque sorte.

Une rapide mise en garde s'impose néanmoins : ce processus ne s'apparente pas uniquement à l'extension de formes d'organisation économique « industrielles » (marchandisation, standardisation, production et distribution de masse, systématisation des techniques de marketing, etc.). Comme on le verra dans la suite de ce travail (et plus particulièrement dans la troisième partie), il existe une variété d'autres processus, collectifs et individuels, qui participent, plus ou moins activement, de l'industrie musicale – et qu'il serait peu judicieux d'écarter en tant que simples épiphénomènes³⁹⁵.

Après avoir esquissé les grandes lignes de cette évolution historique – qui nous amènera à un constat de la situation actuelle, en France, plus spécifiquement –, il sera temps de revenir vers l'approche critique. En effet, au vu de l'évolution de cette industrie musicale, face à la situation contemporaine, comment peut-on concrètement décliner l'approche critique dans les recherches de terrain ? Je présenterai alors un aperçu des considérations méthodologiques qui ont précédé et accompagné mes travaux d'investigation et de recherche empirique, avant de rendre compte de ces diverses « excursions au sein de l'industrie musicale » dans le dernier grand chapitre de cette seconde partie.

³⁹⁵ Comme le souligne très justement Patrice Flichy dans son ouvrage *Les Industries de l'imaginaire*, « s'enfermer dans l'opposition création/commerce, c'est en rester à un discours idéaliste, en dehors de l'histoire, et se refuser à voir la façon dont le mode de production capitaliste a envahi l'ensemble de l'activité culturelle. » in FLICHY, Patrice, *Les Industries de l'imaginaire*, Grenoble : P.U.G., 1991, p240. Au-delà de ce qui est manifestement commerce, de ce qui est le résultat flagrant de la production standardisée, ce qui m'interpelle, c'est justement tout ce que ce « discours idéaliste » – ou idéologique, tout simplement – tente de séparer, d'isoler de l'industrie culturelle et brandit comme territoire autonome et indépendant, règne d'une subjectivité retrouvée...

1. L'évolution de l'industrie musicale : pour resituer l'approche critique.

A. L'industrie musicale au XX^{ème} siècle.

A.1. Genèse et débuts de l'industrie musicale 1880 – 1950.

Pour tenter d'apporter une définition opérationnelle de ce qu'est l'industrie musicale aujourd'hui, il paraît utile, tout d'abord, de retracer sommairement l'historique de ce « phénomène ». Il s'agit, plus précisément, de recenser les modifications qui ont affecté la musique (tant « populaire » que « savante ») en Occident, au cours du siècle dernier, et ce spécifiquement dans sa dimension sociale (ou socio-économique). Ceci ne signifie pas qu'il faille écarter l'importance des évolutions techniques, mais, au risque de me répéter, il s'agit ici d'un travail de recherche en sciences sociales et non d'une analyse musicologique : ce qui me préoccupe donc dans les passages suivants, c'est avant tout ***ce que les hommes et leur système économique ont fait de la musique et ce que la musique, dans le système économique, a contribué à faire des hommes.*** On peut fixer une première borne chronologique au milieu du XIX^{ème} siècle, puisque c'est au cours de la « révolution industrielle » que la plupart des auteurs ayant travaillé sur ces questions situent la genèse de l'industrie culturelle. En effet, il est possible d'illustrer en quoi cette période – qui, en France, s'étend de la révolution de 1848 à la fin du Second Empire – a été marquée par de profonds bouleversements, qui ont notamment eu un impact considérable sur l'organisation sociale de la culture, sur la participation des acteurs sociaux à la production et à la distribution de cette culture. Le passage suivant de l'ouvrage de Dominique Kalifa, *La culture de masse en France, 1860-1930* illustre bien l'une des facettes de cette modification fondamentale :

« Période de profondes transformations économiques et sociales (accélération des migrations, de l'urbanisation et de l'industrialisation), le XIX^{ème} siècle est très tôt marqué par l'apparition de nouveaux produits culturels, qui se donnent pour vocation ostensible de toucher, par leur prix, leur style et leur diffusion, le plus large public. »³⁹⁶

L'extension du marché culturel à laquelle fait référence Dominique Kalifa est particulièrement frappant en ce qui concerne la presse et l'édition (l'image de la couverture de la première édition du *Petit Journal* en 1863 est devenue à elle seule un symbole de ce changement d'époque), mais la situation de la musique présente plusieurs particularités qui méritent d'être

³⁹⁶ KALIFA, Dominique, *La culture de masse en France, t.1 : 1860 – 1930*, Paris : La Découverte, 2001, p4.

précisées. L'un des facteurs essentiels à prendre en compte pour comprendre les modifications, notamment en ce qui concerne la musique « populaire », est **l'importance de l'exode rural et du développement d'un important prolétariat urbain**. En effet, la classe ouvrière du milieu du XIX^{ème} siècle, aussi bien en Europe qu'en Amérique du Nord, est une classe jeune et relativement hétéroclite, souvent composée d'individus et de familles déracinés, issus de la paysannerie et arrachés à leur culture originelle. Il est important de se souvenir que, si cette époque est marquée par les nombreuses luttes collectives que mènent les travailleurs exploités, la force de la « conscience de classe » prolétaire, et par conséquent l'existence d'une « culture ouvrière » indépendante, est souvent surestimée. Du fait de l'état d'instabilité dans lequel se trouve une très grande partie de ce « nouveau » prolétariat, les résistances à l'industrie culturelle naissante sont bien moins importantes qu'on a parfois pu l'imaginer, tant dans le pays « berceau » de la *révolution industrielle*, la Grande Bretagne, que dans les états où la prolétarisation est plus récente et l'anomie plus grande. Dans son ouvrage *Le rock, star-système et société de consommation*, David Buxton relate les **conditions du passage de la culture populaire traditionnelle** (qu'il appelle « culture folk ») **aux nouvelles formes d'organisation sociale de la culture** auxquelles participent le prolétariat urbain. L'extrait suivant illustre plusieurs modifications essentielles intervenues à cette période (« spécialisation » des artistes musiciens, fixation du lieu de la représentation, intégration au marché du spectacle...) :

« La culture folk appartenait à une vie communautaire – arts ruraux, balades urbaines, chansons de travail, danses, jeux et artisanat. Ces arts et ces artisanats étaient proches de la vie des gens et parlaient d'un monde concret familier à tous, ils célébraient rituellement la communauté. Le matériel était familier et se transmettait de génération en génération, le niveau de participation était élevé. En ce sens, il y avait peu de différence entre public et musicien, car tout le monde jouait. Le musicien n'était pas un créateur de chansons mais le véhicule de l'expression de la culture. "Mon nom n'a rien d'extraordinaire, aussi ne le dirai-je pas", chantaient les vieux chanteurs de folk.

La révolution industrielle écrasa la vieille culture folk et la força à se recréer dans la ville. Pour la culture folk, les points de référence passèrent de la vie rurale à la vie urbaine et passèrent aussi par la séparation du lieu de résidence d'avec le lieu de travail. Ce qui eut l'effet secondaire de séparer le travail d'avec la culture en leur donnant des lieux différents. Les tavernes, les cafés, les *clubs* etc., devinrent les lieux de la culture folk. Un lieu fixe qui permet un enfermement dans un endroit privé, une tarification et une dynamique pour attirer le public est la condition *sine qua non* de l'apparition d'un circuit commercial de représentation. »³⁹⁷

La description qu'offre ici David Buxton concerne plus spécifiquement les pays anglo-saxons, mais on assiste en France à une évolution similaire, comme en attestent notamment les recherches de Dominique Kalifa. Dans son ouvrage précité, cet historien montre comment on est passé, au cours du XIX^{ème} siècle, d'une **musique populaire pratiquée soit collectivement sur**

³⁹⁷ BUXTON, David, *Le rock, star-système et société de consommation*, Grenoble : La Pensée Sauvage, 1985, pp25-26.

les lieux de travail, soit individuellement par des chanteurs de rue, des joueurs d'orgue de barbarie et autres musiciens ambulants, à une **industrie du spectacle**, adossée aux « formes traditionnelles du loisir populaire » mais pleinement intégrée « dans une économie avant tout soucieuse de rationalité et de productivité »³⁹⁸

A la fin du siècle c'est majoritairement par le biais du café-concert, puis du music-hall³⁹⁹ que le public accède à une expérience directe de la musique. Il est intéressant de noter que ces espaces du « circuit commercial de la représentation » ont pour vocation – ou pour ambition commerciale – « de rassembler, par delà les distinctions sociales, le plus large public »⁴⁰⁰. Si cette « massification » du public reste, à bien des égards, un mythe propre aux constructions idéologiques de l'époque, il est néanmoins certain qu'il s'agissait là d'un objectif économique stratégique de la bourgeoisie (que l'on peut d'ailleurs relier directement à la constitution de la « classe moyenne », après la première guerre mondiale, telle que la décrit Paul Beaud dans son remarquable ouvrage de 1984, *La société de connivence*). En outre, la seconde moitié du XIX^{ème} siècle correspond, dans le champ de la culture « savante », au **développement de formes musicales « mineures »**, comme l'opérette ou son équivalent théâtral, le vaudeville. Les pièces d'Eugène Labiche, tout comme les œuvres scéniques de Johann Strauss, se caractérisent par leurs quiproquos et allusions grivoises, voire même une certaine dose de cabotinage, ce qui n'est pas sans rappeler le répertoire consensuel, les rengaines sentimentales ou polissonnes du café-concert.⁴⁰¹ Il convient par conséquent de conserver à l'esprit cette thèse du « nivellement », même s'il est nécessaire de relativiser certaines de ses propositions, notamment lorsqu'elle se propose d'expliquer à elle seule les modifications intervenues dans l'organisation sociale de la culture (ou lorsqu'elle se mue en justification idéologique, vantant les mérites d'une harmonisation démocratique de la culture qui aurait débuté à cette époque). Nous aurons l'occasion de revenir à cette question un peu plus loin.

Un second phénomène qui participe de la genèse de l'industrie musicale est la production industrielle de partitions musicales. Dominique Kalifa rend compte de cette évolution dans le passage suivant :

³⁹⁸ KALIFA, Dominique, *op. cit.*, p38.

³⁹⁹ Dominique Kalifa introduit une distinction entre ces deux espaces de représentation commerciale que David Buxton ne semble pas avoir pris en considération, probablement parce que le premier de ces lieux est une « spécialité » française. Le passage du café-concert au music-hall s'apparente en fin de compte à une extension du contrôle social ; celui-ci se fait par : « la disparition progressive des tables au profit de rangées de sièges (...), la domestication de la lumière au service de la scène, annulant ce fait social majeur que constituait la turbulence du public, la mise en œuvre de programmes mieux construits et minutés (...) » *in* KALIFA, Dominique, *op. cit.*, p45. Le music-hall auquel fait référence David Buxton, bien qu'il soit davantage un lieu de sociabilité de la classe ouvrière, semblé avoir été d'emblée un espace plus domestiqué, plus rationalisé, ce qui s'explique sans doute en partie par l'origine anglo-saxonne de ses références et objets de recherche. Par ailleurs, David Buxton envisage davantage la question du point de vue du rapport public / chanteur qui s'établit dans le music-hall et qui se distingue clairement de l'ancienne célébration collective de la communauté rurale.

⁴⁰⁰ KALIFA, Dominique, *op. cit.*, p38.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p43.

« Outre le café-concert, qui contribue à apprivoiser (la chanson de rue), c'est l'édition musicale qui assure au XIX^{ème} siècle l'essentiel de son encadrement médiatique. A partir des années 1840 apparaissent en effet les premières collections de musique à bon marché comme la "Bibliothèque musicale", qui vendent pour un sou leurs "petits formats". Imprimés en très grosse quantité à compter du Second Empire, ces feuillets volants et ces partitions, dont la diffusion et le renouvellement sont rapides, alimentent un très dense marché de la chanson, encore mal connu. »⁴⁰²

Pour David Buxton, la commercialisation des partitions s'apparente à **une première intervention du capital dans le domaine des traditions musicales « folk »**, qui, en outre, étaient auparavant transmises de manière orale et non écrite. L'usage qui est fait de ces partitions (souvent simplifiées) se rapproche encore de l'organisation de la culture « folk », puisque de nombreux membres de la communauté (que celle-ci soit rurale ou urbaine) participent en jouant : il n'existe pas encore cette nette séparation artiste / spectateur, caractéristique de la musique bourgeoise et qui deviendra constitutive par la suite.

En 1887, dix ans après l'invention du phonographe à cylindre de Thomas Edison, l'inventeur allemand Emil Berliner dépose une demande de brevet pour un appareil qu'il appelle le gramophone : c'est la naissance du disque⁴⁰³. Avec la **commercialisation du disque on abaisse d'un cran de plus le « niveau de participation »** à la musique des acteurs sociaux. Le succès de ce médium – somme toute logique, puisqu'en s'adressant à une majorité de la population qui ne pratique pas d'instrument, le disque entraînait la création d'un marché bien plus vaste – a provoqué le déclin du marché des partitions, même si leur utilisation demeura relativement importante au sein de la classe ouvrière et de la paysannerie jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle. Par ailleurs, comme le souligne David Buxton, « à la différence des partitions, (le succès du disque) allait main dans la main avec sa non-reproduction par des amateurs et la création d'un star-system composé de "génies", de "personnalités" séparées du public »⁴⁰⁴. C'est ce phénomène que relève Patrice Flichy dans l'extrait suivant de son ouvrage *Les industries de l'imaginaire*, même si, selon cet auteur, le marché du disque a tout d'abord visé une clientèle d'origine bourgeoise ou petite-bourgeoise :

« L'évolution du catalogue de la Gramophone Company [la succursale américaine de la *Deutsche Grammophon Gesellschaft* de Berliner] est à ce sujet tout à fait exemplaire. Si en 1897 il comprenait principalement des saynètes comiques, des chansons populaires et des valse, il va très vite s'orienter (...) vers l'enregistrement des grandes vedettes des scènes lyriques européennes et plus

⁴⁰² *Ibid.*, p70.

⁴⁰³ Comme le souligne très justement Patrice Flichy dans son ouvrage *Les industries de l'imaginaire*, il est important de rappeler qu' « Edison comme Berliner n'étaient pas uniquement des inventeurs mais également des capitalistes qui ont mis sur pied de grandes firmes ». in FLICHY, Patrice, *Les industries de l'imaginaire*, Grenoble : P.U.G., 1991, p21. Le disque de Berliner l'emporta vite sur le cylindre d'Edison, notamment dans la mesure où la première technique permettait une reproduction industrielle plus rapide et plus grande des enregistrements.

⁴⁰⁴ BUXTON, David, *op. cit.* p33.

secondairement de musique instrumentale. Cette politique de qualité a souvent été symbolisée par l'enregistrement réalisé en 1902 de l'un des plus célèbres chanteurs d'opéra du début du siècle : Caruso. »⁴⁰⁵

Le disque va néanmoins rapidement toucher un public plus large, émanant des couches populaires, par le biais de deux médias principaux : les « halls phonographiques », (espaces commerciaux très répandus aux Etats-Unis au début du siècle dernier, où l'on trouvait, aux côtés des premières machines à sous, les ancêtres du « juke-box ») et surtout, la radiodiffusion, à partir des années 1920. Il est en effet important de préciser qu'avant le développement d'un marché de masse du disque vinyle, c'est avant tout par le biais de la radio que s'est effectuée la diffusion massive d'enregistrements musicaux. Les firmes radiophoniques du début du siècle possédaient pour la plupart leur propre orchestre, souvent composée de musiciens professionnels salariés, mais l'intérêt économique de la diffusion de musiques enregistrées sur disque ne leur échappait pas. Comme le souligne Patrice Flichy, l'un des clefs du succès de la firme américaine N.B.C. « fut sa capacité à s'attacher des artistes de qualité. Dès sa création [1926], la société créa un service spécialisé dans les rapports avec les artistes. »⁴⁰⁶ On constate donc dès cette époque une très forte interdépendance des différentes branches économiques de l'industrie musicale.

Parallèlement, David Buxton illustre plusieurs autres modifications entraînées par le développement du disque et de sa diffusion par les chaînes de radio. Tout d'abord, ce mode de diffusion a eu des conséquences supplémentaires sur les survivances des cultures rurales traditionnelles : « Le développement de la technologie de la radio, qui servit aussi à faire connaître les disques à une échelle de masse, correspondait au début du déclin lent des cultures régionales. »⁴⁰⁷ En analysant le cas de la musique « country » américaine, le sociologue montre en effet que les différents styles régionaux sont dans un premier temps attribués aux chanteurs, puis s'effacent de plus en plus. L'enregistrement phonographique entraîne en effet **des formes d'hybridations entre traditions musicales issues de différentes communautés (musique juive, irlandaise, blues et autres musiques « noires » du sud, hillbilly, musique mexicaine...)**. C'est ce qu'il résume dans le passage suivant :

« L'enregistrement de formes folk a complètement changé non seulement les conditions d'existence de ces formes, mais leur forme même : le rhythm and blues et le country and western furent des évolutions au sein des traditions originelles. Authentiquement populaires néanmoins, ces nouveaux mélanges n'existaient pas avant l'apparition du disque. »⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ FLICHY, Patrice, *op. cit.*, pp21-22.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, pp30-31.

⁴⁰⁷ BUXTON, David, *op. cit.*, p28.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p30.

Enfin, David Buxton souligne une conséquence sociale fondamentale, qu'il conviendra de garder à l'esprit dans la suite de cette réflexion :

« (Le disque) détruit la véritable raison d'être de la musique folk, à savoir la célébration de la communauté. Alors que la partition ou le broadsheet [paroles de chansons] peuvent se greffer sur les conditions de représentation traditionnelles et fournissent du matériel aux musiciens amateurs, le disque exige, comme précondition pour devenir une marchandise de masse, la destruction des rapports traditionnels entre artiste et public, la disparition des formes traditionnelles et l'émergence des artistes "individualisés" qui, dans une même tradition, se distinguent de par leur "personnalité". »⁴⁰⁹

Il convient de préciser, en outre, que **le développement du disque ne concerne pas spécifiquement la musique « populaire »** (ou les nouveaux genres hybrides qui apparaissent à cette époque). Comme on l'a vu, tout un pan de l'industrie naissante se spécialise dans l'enregistrement de musique « classique ». On aurait en effet tort d'associer systématiquement industrie musicale et musique « populaire ». Je ne reviendrai pas ici en profondeur sur les travaux de Theodor Adorno, mon propos n'étant assurément pas d'ordre musicologique, mais il est néanmoins intéressant de rappeler ses analyses concernant le mouvement d'incorporation et de formatage de l'audition à l'œuvre dans les compositions de Richard Wagner. Un effort de *contrôle de l'écoute* analogue semble caractériser d'emblée les différentes manifestations des balbutiements de l'industrie musicale que je viens d'évoquer, tant de par le modèle de communication linéaire qu'induisent les nouveaux médias que dans l'abaissement progressif des possibilités de participation des nouveaux « spectateurs ».

Si l'on poursuit cet aperçu historique, on s'aperçoit qu'à **partir de la fin des années 1920 l'industrie musicale a connu un certain nombre de transformations importantes**, tant sur le plan de son organisation économique qu'en ce qui concerne certaines évolutions sociales plus larges. En effet, suite à la crise économique qui touche l'ensemble des pays capitalistes à partir de 1929, le marché du disque s'effondre littéralement.

S'en suit une concentration importante : En 1929, la *Radio Corporation of America (R.C.A)* rachète la maison de disques *Victor Records* tandis que la *Columbia Broadcasting System (C.B.S.)* s'empare de l'éditeur phonographique *Columbia Phonograph Company*. En Europe les fusions s'enchaînent et la société *Electric and Musical Industries (E.M.I.)* est créée en 1931. Enfin, la *Deutsche Grammophon Gesellschaft* est rachetée par la société *Siemens* au début des années 1940. Plusieurs conclusions peuvent être tirées de ce **mouvement général de concentration**.

Tout d'abord, il est intéressant de signaler que dès lors, les grandes maisons de disque sont aux mains des mêmes groupes qui produisent les appareils lecteurs de disques. Mais la modification la plus intéressante est sans doute le fait que désormais, ce sont les actionnaires des

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p39.

grandes sociétés de radio qui possèdent les principales entreprises de l'industrie du disque. Jusqu'alors, il pouvait y avoir des formes de concurrence et des conflits d'intérêt économique entre les différentes sociétés radiophoniques et les maisons de disque. Or, comme l'explique David Buxton, « dorénavant, la radio et l'industrie du disque avaient les mêmes intérêts ; le disque constituait un support gratuit pour les stations de radio et la radiodiffusion des disques constituait une forme de publicité essentielle pour les maisons de disques. »⁴¹⁰

Cette concentration – qui participait d'une reconfiguration sectorielle globale de l'industrie culturelle, les grandes firmes cinématographiques étant également concernées – n'allait pas sans conséquences pour les musiciens. Ceux-ci avaient déjà connu une baisse substantielle de leur activité lors du passage, durant les années 1920, au cinéma « parlant » (et de la liquidation des orchestres de cinéma). L'apparition du juke-box dans les salles de bal et les bistrotts constituait un second manque à gagner pour la profession. Désormais, c'était le tour des orchestres de radio (utilisés jusqu'alors pour limiter les coûts de la radiodiffusion musicale en cas de différend avec les éditeurs phonographiques). La situation entraîna une série de conflits sociaux opposant les musiciens syndiqués de la Fédération Américaine des Musiciens aux deux principales firmes qui contrôlaient désormais l'industrie musicale aux Etats-Unis⁴¹¹. L'ouvrage de David Buxton relate les principales conséquences de cette situation, et notamment le recours qu'eurent alors les maisons de disque aux chanteurs (non-syndiqués) et l'apparition conséquente du style « crooner ». Comme on l'a vu, le rachat des principales maisons de disque par les radios permettait une diffusion optimale des musiques enregistrées. De plus, la concentration économique n'allait pas sans une certaine « rationalisation » de la production et de la distribution : désormais, l'industrie était centralisée et pouvait mettre à profit cette **nouvelle position stratégique pour la constitution d'un marché de masse**. Enfin, il est important de souligner que l'invention du microphone électrostatique, par George Neumann (1928), a apporté des avantages considérables du point de vue de la précision de l'enregistrement, mais également pour la représentation publique, dans la mesure où cette technique permet de toucher des foules plus importantes.

A la fin des années 1930, la distinction entre musiciens amateurs et artistes professionnels est bien établie⁴¹² ; les maisons de disque commencèrent alors à développer des savoir-faire considérables sur le plan du marketing et des techniques de promotion de leurs « poulains », qui, dans la grande majorité des cas, étaient des « crooners ». C'est suite à ces évolutions qu'émergea un star-system au sein de la musique populaire, analogue à celui qui existait déjà dans l'industrie cinématographique. L'extrait suivant de l'ouvrage précité de David Buxton résume cette évolution spécifique :

⁴¹⁰ BUXTON, David, *op. cit.*, p34.

⁴¹¹ Ces conflits prirent fin en 1944 lorsque les principales firmes phonographiques, *R.C.A.*, *Columbia* et *Decca* consentirent à la mise en place d'un système de redistribution des droits d'auteur des interprètes en fonction des ventes et des passages radio.

⁴¹² De même, le passage des orchestres à l'ère des « crooners » est intéressant du point de vue de l'abandon définitif d'un modèle de rémunération des musiciens par salaire et du passage à la redistribution d'une rente irrégulière en fonction des ventes de disques et autres formes de diffusion, système qui caractérise encore aujourd'hui la rémunération des musiciens liés par contrat aux éditeurs phonographiques.

« Moins coûteux, les chanteurs présentaient pour le capital l'avantage de permettre la standardisation de la production de disques. Avec les musiciens "disciplinés" de la maison jouant des arrangements standardisés, on a pu sortir des disques standardisés au niveau musical mais "individualisés" par la personnalité du chanteur. Le star-système a permis une certaine stabilité nécessaire dans un marché croissant où il fallait prévoir un chiffre de ventes. »⁴¹³

On s'aperçoit qu'en Europe, la situation a évolué de manière fort similaire, avec le **développement constant du marché du disque**⁴¹⁴, la **genèse d'un star-system** analogue (les exemples français ne manquent pas : Tino Rossi, Mistinguett, Maurice Chevalier...) et le **dépérissement progressif des anciennes formes d'organisation sociale de la culture**. Si la chanson de rue « résiste à la professionnalisation et peine à s'insérer dans les circuits de l'industrie culturelle »⁴¹⁵, on constate une marginalisation du phénomène des chanteurs de rue ou encore des fanfares⁴¹⁶ qui se produisaient dans ces kiosques à musique que l'on observe aujourd'hui, sur les squares et dans les jardins publics des villes françaises, comme autant de monuments à une pratique musicale (et sociale) révolue.

Sur le plan économique, les phénomènes de concentration ont également caractérisé la situation européenne. Dans son ouvrage précité, Patrice Flichy rappelle qu'à la libération, la filiale française de la *Deutsche Grammophon Gesellschaft* fut placée sous le contrôle de *Phillips*, d'où sont ensuite issus les sociétés *Phonogram* (appartenant à *Phillips*) et *Polydor* (appartenant à *Siemens*). Cette participation d'un capital issu de groupes fabricants de matériel audiovisuel caractérise fortement la configuration économique de l'industrie musicale d'après guerre, tant en Europe qu'aux Etats-Unis, où l'on trouve à la fois l'implication de grands groupes médiatiques (producteurs de contenus ou, pour reprendre la terminologie utilisée par Patrice Flichy, de *software*) et de groupes spécialisés dans la fabrication de supports, de *hardware*. Cette « heureuse association » est à l'origine de la découverte du microsillon en 1948, qui, en permettant le passage à une durée d'audition de vingt à trente minutes par face de disque, donne une impulsion supplémentaire au marché international du disque, comme le souligne Patrice Flichy dans le passage suivant :

⁴¹³ *Ibid.*, p38.

⁴¹⁴ A titre d'anecdote, la *discothèque* (au sens d'entreprise privée où un disc-jockey « passe des disques » pour un public de danseurs noctambules) est née en France, au cours de la seconde guerre mondiale. Les autorités de l'occupation ayant interdit les concerts d'orchestres jazz dans la capitale française, il ne restait plus aux danseurs « branchés » qu'à se réfugier dans des clubs semi-clandestins de la rive gauche, où l'utilisation de disques remplaçait les musiciens « dégénérés », chassés de l'Europe nazie. L'évident intérêt économique d'un tel système fit qu'il perdura après la libération et s'étendit rapidement à l'ensemble des pays occidentaux, notamment lors de l'apparition du *rock'n'roll*.

⁴¹⁵ KALIFA, Dominique, *op. cit.*, pp69-70.

⁴¹⁶ A ce sujet, l'ouvrage précité de l'historien Dominique Kalifa offre des données fort révélatrices de ces évolutions (p69). Plus globalement, il s'agit là d'un travail fort intéressant dans la mesure où il décrit clairement les transformations intervenues entre le milieu du XIX^{ème} siècle et la période du Front Populaire et comment celles-ci portent en germe les évolutions qui ont suivi dans la seconde partie du siècle dernier. Cet ouvrage constituant un premier tome, il faut espérer que sa suite ne tardera pas trop.

« Alors que les meilleurs tirages de 78 tours ne dépassent pas cent mille exemplaires, les microsillons atteindront plusieurs millions d'exemplaires. En dépit de la concurrence entre deux standards, le 33 tours de C.B.S. et le 45 tours de R.C.A., le développement du microsillon fut rapide. »⁴¹⁷

Selon David Buxton, cette croissance exponentielle du marché correspond par ailleurs à un changement de statut de l'enregistrement (et de l'objet disque) : au cours des années 1950, par un renversement fort révélateur, celui-ci devint en quelque sorte l'événement originel, le concert n'étant plus que la copie de ce moment, figé, de la rencontre entre la technique et les musiciens :

« On a vu ce processus émerger, même pendant l'ère du swing [années 1930-40]. Ainsi cette musique, qui à l'origine laissait temps et espace à l'improvisation sauvage, faisait monter l'excitation, commença à se solidifier autour des arrangements figés auxquels les "fans" étaient habitués. Des chefs d'orchestre comme Benny Goodman et Artie Shaw s'aperçurent que le public exigeait d'entendre les airs exactement comme il les avait écoutés à la radio. Au fur et à mesure de l'utilisation des disques par les stations de radio plutôt que de celle d'enregistrements de concerts, ces arrangements figés furent diffusés à des millions de gens. »⁴¹⁸

Je reviendrai un peu plus loin à ces questions (qui sont particulièrement importantes au vu de l'évolution ultérieure de l'industrie musicale, notamment avec l'apparition du *rock'n'roll*) mais il semble utile de préciser néanmoins que malgré ce constat quelque peu pessimiste de la situation telle qu'elle se présente au début des années 1950, **de véritables émergences musicales continuaient alors de se développer**, au sein même de l'industrie musicale. Celle-ci ne se résume pas uniquement aux *majors* qui dominent le marché du disque (*E.M.I.*, *R.C.A.*, *C.B.S.*, etc.). Un ouvrage comme *Waiting for the sun*⁴¹⁹ montre clairement comment des producteurs et éditeurs phonographiques « indépendants », comme les sociétés *Pacific*, *Dial* ou *Bel Tone*, parvenaient malgré tout à survivre parallèlement à l'existence d'un oligopole prospère (ou, plutôt, en marge de celui-ci). De même, il est évident que le mouvement *jazz cool west coast* – à titre d'exemple –, impulsé par des musiciens comme Chet Baker, Charlie Parker et Shorty Rogers, échappait dans une large mesure au formatage que David Buxton met en lumière dans la citation précédente. Ceci étant, au moment où ce sous-genre émergeait et se cristallisait dans les clubs de jazz de L.A., c'est-à-dire entre 1952 et 1955, il « échappait » presque totalement au grand public du début des années 1950. De plus, nombreux sont les acteurs de ce courant musical à s'être également « échappés »... dans la toxicomanie et la mort prématurée. Ainsi, dès la fin de cette première période, les rapports entre dominance et sous-cultures naissantes étaient déjà d'une grande complexité. Mais nous abordons là un point fondamental – que l'économiste Françoise

⁴¹⁷ FLICHY, Patrice, *op. cit.*, p22.

⁴¹⁸ BUXTON, David, *op.cit.*, p36.

⁴¹⁹ HOSKYNS, Barney, *Waiting for the sun, une histoire de la musique à Los Angeles*, Paris : Allia, 2004, pp17-57.

Benhamou désigne comme « la dialectique de l'innovation et de la standardisation »⁴²⁰ – et dont il s'agit de rendre compte plus spécifiquement dans la seconde partie de cet aperçu historique.

⁴²⁰ BENHAMOU, Françoise, *L'économie de la culture*, Paris : La Découverte, 2004, p69.

A.2. Evolutions globales de l'industrie musicale depuis les années 1950.

Bien qu'il existe des continuités évidentes dans l'évolution de l'industrie musicale, les années 1950 marquent une période de ruptures et surtout d'innovations importantes qui préfigurent à bien des égards la situation contemporaine. Néanmoins, comme le démontrent les travaux de David Buxton (qui s'est lui-même appuyé sur de nombreuses autres recherches sociologiques, à commencer par celles de Stuart Ewen⁴²¹ et d'Ian Whitcomb⁴²²), les développements décisifs des années 1950 étaient déjà en germe dans les trois premières décennies du siècle dernier. Pour bien appréhender ces modifications, il est utile d'effectuer tout d'abord un bref retour en arrière.

Dans son ouvrage *Le rock, star-système et société de consommation*, le sociologue revient en effet sur les « débuts d'une culture de la consommation » et analyse les stratégies mises en place par les premiers « publicistes » au sens moderne du terme, ces « idéologues de la consommation » qui, dès les années 1920, militaient, auprès des grandes entreprises productrices de biens de consommation, en faveur d'une communication publicitaire « persuasive » (en lieu et place de la réclame purement « proclamative »). Afin de contrecarrer la mentalité épargnante qui prévalait alors dans les sociétés occidentales, cette génération embryonnaire de consultants en marketing s'attacha à démontrer la nécessité d'une communication publicitaire à destination de la jeunesse, ceci dans le but tactique d'accroître et de sécuriser les marchés et, de façon plus stratégique, afin de constituer une véritable discipline de consommation, équivalente à la discipline de travail qui existait déjà dans la sphère de la production. Rappelons que cette époque fut marquée par des graves tensions sociales dans l'ensemble des pays occidentaux. Etant conscients des risques de contagion révolutionnaire, il existait un impératif pour les capitalistes (et leurs idéologues « professionnels ») du début des années 1920 de se prémunir contre une menace communiste bien réelle.

Sans rentrer dans les détails des différents débats et des propositions avancées alors par les représentants du capital, on peut toutefois souligner l'apport de l'économiste Paul Nystrom, pour qui « la production de masse permettait aux valeurs de la classe dominante d'être assimilées par les ouvriers de par leur participation dans le cycle de la mode »⁴²³ Pour cet économiste, fort influent auprès des milieux d'affaires américains de l'époque, les liens sociaux de l'âge moderne devaient être fournis par le marché⁴²⁴ : la consommation se transformait en un impératif de conformité sociale.

⁴²¹ EWEN, Stuart, *Consciences sous influence : publicité et genèse de la société de consommation*, Paris : Aubier, 1983, 240p.

⁴²² WHITCOMB, Ian, *After the Ball. Pop Music from Rag to Rock*, New York : Simon & Schuster, 1972, 312p.

⁴²³ BUXTON, David, *op. cit.*, p50.

⁴²⁴ *Ibid.*, p51.

Ainsi, c'est à cette époque que s'est cristallisée l'idée « que la consommation puisse être une alternative aux autres modalités de changement social. »⁴²⁵ Ce détour socio-historique permet de comprendre pourquoi, dès les années 1930, les stars du cinéma, tout comme les premières grandes vedettes de l'industrie musicale, ont été si étroitement associées à la promotion de produits de consommation. On peut citer un nombre considérable de stars ayant directement participé à la publicité (qu'il s'agisse de réclames pour des cigarettes, des cuisines équipées, des nœuds papillon, voire même de simples injonctions à « dépenser ! »), parmi lesquelles figurent Bing Crosby, Benny Goodman, Glenn Miller, Artie Shaw, Kate Smith, Joan Crawford ou encore Frank Sinatra. Les exemples ne manquent pas : d'emblée, la vedette a pour fonction complémentaire de promouvoir des marchandises. Comme l'a affirmé le sociologue Edgar Morin, « la star est en effet toujours publicitaire »⁴²⁶.

Ces différents facteurs sont encore en germe dans les décennies d'avant-guerre et ce n'est véritablement qu'au cours des années 1950 que leurs conséquences vont réellement se faire sentir sur une échelle sociale plus vaste. Dans les années qui suivirent le conflit mondial, la croissance dans les pays occidentaux s'accélère de façon vertigineuse ; dès lors, les projets des premiers « idéologues du consumérisme » commencent véritablement à porter leurs fruits. C'est le cas en ce qui concerne les pratiques de consommation de la jeunesse américaine, dont le pouvoir d'achat, à l'époque où s'achève la guerre de Corée, est décuplé par rapport à celui de la génération précédente. Ce phénomène touche également les pays européens : les gains réels d'adolescents non mariés au Royaume-Uni s'accroissent de 50% dans la période 1938-1958, par exemple⁴²⁷. C'est alors que surgit le concept de « teenager », qui, selon David Buxton, décrit autant une période médiane entre l'enfance et l'âge adulte qu'un nouveau « style de consommation »⁴²⁸ orienté vers l'achat de produits culturels d'*entertainment*, vers le « loisir en général »⁴²⁹. Pour ce nouveau groupe social issu directement de la « société des loisirs » en gestation, le transistor, diffuseur individuel de concentré de star-system, devient un média privilégié, outil de sa socialisation. Contrairement à la télévision, média éminemment familial, la radio portable permet en effet aux premiers « teenagers » de s'identifier et de s'affirmer en tant que groupe social distinct de la génération précédente, puisque son contenu (musical, notamment) est spécifiquement destiné à cette catégorie particulière de consommateurs – ce qui constitue un fait inédit.

Une autre caractéristique de ce nouveau groupe social est le « relâchement » moral dont il fait preuve aux yeux des membres plus âgés de la société, la nouvelle pratique du corps des consommateurs « cool et relax », qui se répandra et se manifesterà de manière flagrante dans les danses associées à la musique *rock'n'roll*. Enfin, les stars de *rock'n'roll* de cette première

⁴²⁵ *Ibid.*, p52.

⁴²⁶ MORIN, Edgar, *Les stars*, Paris : Editions du Seuil, 1972, p1 .

⁴²⁷ BUXTON, David, *op. cit.*, p72.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*

génération sont présentées par les producteurs et distributeurs de disques, ainsi que par les médias (c'est à cette époque que se développe également toute une presse spécialisée pour « teenagers ») comme de véritables « médiums » permettant d'atteindre ce bonheur hédoniste auquel la jeunesse aspire.

Les travaux de François Gorin⁴³⁰ ou de Henry Skoff-Torgue⁴³¹ illustrent également comment cette promesse de libération personnelle à travers l'idole est « reçue cinq sur cinq » par les *fans* – ce feedback positif deviendra *a fortiori* plus virulent encore dans la décennie suivante (comme en témoignent, par exemple, les images désormais « classiques » de jeunes femmes hystériques lors de concerts des *Beatles*). On voit maintenant plus clairement dans quelles conditions le *rock'n'roll* va prendre forme en tant que marchandise, produit artistique et rapport social. Les premières chansons de *rock'n'roll* à être massivement distribuées⁴³² sont en effet de « purs produits » de l'industrie musicale et s'intègrent « naturellement » dans le star-system préexistant, mais elles apparaissent également comme les conséquences d'un métissage culturel fertile, dans lequel les chanteurs blancs, au-delà d'un simple mélange rotateur *country* et de *rhythm and blues*, « s'approprient cette tradition noire de mouvements physiques violents et de paroxysme émotionnel »⁴³³, mettant ainsi en scène, en quelque sorte, la nouvelle forme d'organisation sociale de la culture dont elles sont issues. Dès ses débuts, le *rock'n'roll* est donc intrinsèquement lié au développement du consumérisme par le biais du star-system, tout en étant à la fois un nouveau genre musical « de plein droit » et un phénomène social particulier qui se manifeste autant dans les usages qui en sont faits que dans les représentations publiques des stars.

Parallèlement, la naissance du *rock'n'roll* au milieu des années 1950 correspond à l'apparition, au sein de la jeunesse occidentale, de sous-cultures spécifiques. On songe par exemple aux *teddy boys* et aux *mods* en Grande Bretagne, aux *beatniks* et aux *hipsters* américains, chaque sous-culture adoptant des variations spécifiques de la musique *rock'n'roll*, des modes vestimentaires particulières, des orientations précises en termes de consommation, justement. Comme on a pu le constater, la « première période » de l'industrie musicale se caractérisait notamment par une production en série standardisée à laquelle s'ajoutaient des incitations à la consommation, des parrainages de produits spécifiques par les stars, dans le but de promouvoir en quelque sorte la conformité sociale. Or – et c'est justement là l'une des innovations principales de cette seconde période –, à partir des années 1950, après la mise en

⁴³⁰ GORIN, François, *Sur le Rock*, Paris : Lieu Commun, 1990, 366p.

⁴³¹ SKOFF TORGUE, Henry, *La Pop Music*, Paris : PUF, 1975, 128p.

⁴³² La « première génération » de chanteurs *rock'n'roll* se compose notamment de Billy Haley, Lee Car, Buddy Holly, Eddie Cochran, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Fats Domino et, bien entendu, Elvis Presley, pour ne citer que ceux-là. Découverts pour la plupart par des « chasseurs de talents » indépendants des grandes firmes de l'industrie du disque, ces différents artistes ont dû une partie de leur succès au disc-jockey Alan Freed qui commença à circuler à travers les grandes villes américaines dès 1952 avec son *Moondog's Rock and Roll Party*, un "show" ambulant auquel les jeunes étaient conviés pour danser au son des enregistrements des nouvelles célébrités.

⁴³³ *Ibid.*, p63.

place d'un marché spécialisé dans et pour la jeunesse, la production en série s'orienté, dans la foulée, vers une plus grande diversification des styles.⁴³⁴ C'est cette évolution de l'industrie musicale que commente David Buxton dans le passage suivant :

« Sans mettre en doute pour un instant la sincérité et la validité de l'expérience Beatnik ou bien l'expérience des autres subcultures des jeunes, nous sommes dans la position de voir, à travers de telles subcultures, des éléments essentiels pour la restructuration du capitalisme moderne et plus précisément, l'idéologie de la consommation. »⁴³⁵

Ainsi, pour résumer les points exposés jusqu'ici, **les années 1950 apparaissent comme une période charnière pour l'industrie musicale**, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, cette décennie est caractérisée par une très forte **expansion financière du marché du disque**. Deuxièmement, c'est à partir de ce moment qu'apparaît une véritable « **culture jeune** » articulée **autour d'une « discipline de consommation » nouvelle**. Par ailleurs, c'est alors que prennent forme les **premières sous-cultures musicales**, qui sont le résultat d'interactions sociales complexes, de stratégies de groupe identificatoires et de pratiques consommatoires nouvelles, et coïncident en outre avec la création de nouveaux marchés. Enfin, ces différents phénomènes s'accompagnent d'un **renforcement et d'une certaine « diversification » des fonctions du star-system préexistant**. Avant de poursuivre cet exposé socio-historique, précisons qu'il se tient pour l'heure au niveau d'une simple observation : il ne s'agit pas ici d'affirmer que les stratégies mises en place par le capital ont été en tous domaines couronnées de succès mais simplement de constater une convergence certaine entre celles-ci et les différentes évolutions auxquelles participent les acteurs sociaux, dont le groupe des « teenagers ». C'est d'ailleurs cette apparente « symbiose » (qui se vérifie également au niveau des discours et représentations médiatiques) qui constitue, à mon sens, l'une des caractéristiques fondamentales de l'industrie musicale.

Il convient de préciser que **ces évolutions concernent l'ensemble des sociétés occidentales**. L'accent a parfois été trop mis sur une « exportation » du modèle américain, l'analyse étant dès lors réduite à une dénonciation de l'impérialisme culturel. Certes, les premières manifestations du mouvement *yéyé* en France se contentent en grande partie de singer les innovations stylistiques de la vague *rock'n'roll* américaine de la fin des années 1950. *100% rock*, par exemple, le premier album des *Chaussettes noires* d'Eddie Mitchell, paru en 1961, contient des reprises d'artistes américains comme Chuck Berry ou Gene Vincent tandis que les chansons « originales » sont toutes manifestement inspirées de « tubes » du *rock'n'roll*. De même, le concert que donna Johnny Hallyday à l'Olympia en septembre 1961 est rentré dans les annales du rock français car ce fut la première fois qu'un public se mit à briser les fauteuils d'enthousiasme, mais il s'agit là encore d'une émulation directe du comportement de *fans* d'outre-atlantique

⁴³⁴ Je reviendrai un peu plus loin à cette question et notamment à l'analyse intéressante qui en a été faite par Luc Boltanski et Eve Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme*.

⁴³⁵ BUXTON, David, *op. cit.*, pp83-84.

(accompagnant d'ailleurs quasi mécaniquement les gesticulations du chanteur, lui-même défini par son label, au dos de son premier 45 tours, comme « un Américain de culture française »...).

Néanmoins, les transformations de l'organisation sociale de la culture propres à cette période, ne se résument pas à ces phénomènes d'imitation (qui, d'ailleurs, ne décrivent pas à eux seuls la réalité du mouvement *yéyé*). Des artistes comme Jacques Brel, Serge Gainsbourg, Barbara ou Juliette Gréco, sont porteurs de styles musicaux « authentiquement » français et s'insèrent par ailleurs pleinement dans le star-system et le phénomène de constitution de sous-cultures musicales inaugurés durant cette période. Si le rock français semble avoir peiné, dans un premier temps, à élaborer ses propres codes stylistiques, ce n'est certainement pas le cas en Grande Bretagne, où le succès de groupes comme *Cliff Richard and the drifters* et les *Animals* au début des années 1960 (sans parler des *Rolling Stones* et des *Beatles*), démontrent, si cela est nécessaire, qu'il ne s'agissait pas d'une simple « contagion » en provenance des Etats-Unis.

Afin de poursuivre cet exposé de l'évolution historique de l'industrie musicale, il convient de considérer plus spécifiquement **les conditions d'émergence de sous-cultures rock**, ainsi que les rapports que celles-ci entretiennent avec ce que certains auteurs ont appelé la « dominance culturelle » ou le « mainstream ». L'apparition de genres ou de sous-genres musicaux nouveaux n'est évidemment en rien une spécificité de la période étudiée. Ce qui est inédit, c'est l'apparition de « styles de vie » au sein desquels la musique s'insère en tant que **pratique identifiatoire**, parmi d'autres habitudes de consommation distinctives. De plus, cette modification n'implique pas que tous les produits musicaux disponibles sur le « marché » émanent nécessairement d'artistes appartenant à une sous-culture spécifique (ou participant à une « émergence »), ni que chaque titre présent dans les « catalogues » des différents éditeurs phonographiques doive obligatoirement s'insérer dans une stratégie de « ciblage par sous-culture ».

En effet, comme le souligne David Buxton, cette évolution, qui concerne l'industrie musicale à partir des années 1950, représente *une* forme d'expansion du marché, ce qui ne signifie aucunement que les conditions de distribution et les modes de consommation antérieures aient disparu du jour au lendemain. **Si la segmentation permet au marché du disque de s'accroître, la production en série standardisée demeure néanmoins une source de revenus essentielle** pour les grandes firmes de l'industrie du disque. Depuis cette époque, pour schématiser, la stratégie commerciale de l'oligopole a toujours été double : d'une part, approvisionnement d'un marché « de masse » ; d'autre part, implication – plus ou moins mesurée – dans des marchés « fragmentaires » pouvant répondre à une demande sous-culturelle. Pour simplifier, on pourrait affirmer qu'il existe d'un côté des « émergences » musicales, des *niches* marginales en quelque sorte, et de l'autre, un important noyau consensuel de musique « mainstream ». Mais il importe de comprendre comment ces deux grandes catégories, qui caractérisent aussi bien la production que les usages sociaux de la musique, coexistent au sein de l'industrie musicale prise dans son ensemble.

A ce sujet, l'exemple du *rock'n'roll*, puis du *rock*, est symptomatique, puisqu'il préfigure grandement les articulations internes propres aux différentes composantes des « musiques actuelles » apparues au cours des cinquante dernières années. La première vague *rock'n'roll*, que j'évoquais plus haut, a duré tout au plus cinq ans, ses principaux protagonistes ayant été « liquidés » de manières diverses⁴³⁶. Même si, avec le recul, cette « première génération » peut finalement nous sembler assez « sage » – en atteste par exemple une déclaration de Fats Domino, qui disait écrire « des textes sobres, afin que les stations de radio puissent passer (ses) disques »⁴³⁷ –, il est incontestable que ce nouveau genre suscitait des **réactions de méfiance et d'hostilité d'une grande partie de la population**, et notamment de la part des autorités⁴³⁸. Les fréquentes allusions érotiques qui figuraient dans les paroles des chansons, les postures scéniques provocantes des chanteurs, les danses sensuelles que leur musique suscitait, et plus généralement l'attitude tantôt désinvolte, tantôt violente des premiers *fans* : voilà autant de facteurs qui distinguaient nettement le *rock'n'roll* des manifestations musicales antérieures. David Buxton montre comment, tout en tirant un bénéfice considérable de ce nouveau marché, les principaux producteurs et éditeurs phonographiques américains ont tenté, dans la foulée, de proposer des versions édulcorées de vedettes *rock'n'roll*⁴³⁹, l'un des plus connus de celles-ci étant Johnny Restivo que la maison de disque *R.C.A.* créa de toutes pièces en 1959.

A partir de la fin des années 1950, les différents majors consacrèrent ainsi une importante partie de leur savoir-faire à la fabrication d'« images » : n'importe qui pouvait potentiellement devenir une rock star, du moment qu'on lui avait appris à sourire en tenant une guitare et qu'il était habillé et coiffé conformément aux canons du style *rock'n'roll* (désormais reconnu et disséminé à travers la jeunesse américaine, dont une large partie – masculine – avait alors adopté le *look* « rocker » véhiculé par James Dean ou Marlon Brando).

Pour résumer, on voit là à l'œuvre l'une des **différentes facettes du glissement du *rock'n'roll* de la marge vers le « mainstream »**, mais une fois de plus, il serait extrêmement réducteur, à mon sens, de conclure que ce passage soit simplement une conséquence des stratégies mises en place par le capital⁴⁴⁰. Si j'ai volontairement choisi ces exemples c

⁴³⁶ Buddy Holly et Eddie Cochran sont tous les deux décédés dans des accidents, Chuck Berry et Jerry Lee Lewis furent « évincés » pour avoir enfreint la loi (sur des questions de mœurs sexuels), Little Richard s'adonna à la religion tandis qu'Elvis Presley fut appelé pour effectuer son service militaire (et réapparut quelques années plus tard sous la forme d'un post-crooner aseptisé). Les autres pionniers du *rock'n'roll*, comme Gene Vincent ou Bill Haley, s'oxydèrent rapidement sous les averses d'une morse changeante. Enfin, une partie de l'establishment américain ne pardonna pas au *DJ* Alan Freed d'avoir popularisé la musique « noire » auprès de la jeunesse *W.A.S.P.* : Freed fut harcelé dans une série de procès à rallonge avant de mourir, épuisé et ruiné, en 1965.

⁴³⁷ HOFFMAN, Raoul, LEDUC, Jean-Marie, *Rock babies - 25 ans de pop music*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p26.

⁴³⁸ A ce titre, il est intéressant de rappeler, par exemple, comment Elvis Presley fut « interdit de déhanchements » dans de nombreuses villes où il se produisait sur scène, tout comme il fut cadré « au-dessus de la ceinture » lorsqu'il fut filmé au *Ed Sullivan Show*, temple du divertissement familial, à la fin des années 1950.

⁴³⁹ BUXTON, David, *op. cit.*, p70.

⁴⁴⁰ Je reviendrai un peu plus loin à cette question précise, et proposerai par ailleurs une analyse complète de ce phénomène dans la troisième grande partie de ma thèse.

« émergence » d'une part, et du pur produit de l'industrie du disque, d'autre part, c'est avant tout pour leur intérêt vis-à-vis de l'exposé historique. Si ces deux « moments » de l'industrie ont effectivement existé, il serait néanmoins faux de considérer qu'il y avait une volonté unanime, parmi les grandes maisons du disque, d'aseptiser, voire d'éradiquer le *rock'n'roll* (et de toute façon, un tel projet aurait été en vain). De même, il ne faut pas sous-estimer le poids ni le nombre d'éditeurs phonographiques « indépendants » qui, n'étant pas liés aux groupes de pression institutionnels et médiatiques, avaient tout intérêt à coller au plus près de ces viviers émergents. Enfin, cela relèverait du pur stéréotype que de présenter les *rockers* comme une force rebelle homogène, unie autour d'une stratégie de contestation et de lutte contre les valeurs dominantes. Le fait même que ces milliers de groupes nouveaux étaient quasi unanimement à la recherche de contrats d'artistes illustre clairement la naïveté d'une vision qui consiste à ériger le rock en menace pour la société capitaliste.

Parallèlement à cette « recrudescence de la standardisation » (qui était d'ailleurs géographiquement localisée sur la côte est des Etats-Unis, où sont situés les sièges et les studios des principales *majors*), de nouvelles « émergences » *rock'n'roll* apparurent au début des années 1960, pour ensuite se transformer à leur tour en sous-cultures à part entière. Ce fut le cas, par exemple, en Grande Bretagne, ou encore en Californie du Sud. Dans le passage qui suit, David Buxton met en lumière l'une des conditions d'apparition de ce qui est ensuite devenu « la percée britannique » de la première moitié des années 1960, symbolisée notamment par le succès des *Beatles* et des *Rolling Stones* :

« En fait, l'Angleterre était structurellement bien placée pour assurer la renaissance du rock car, à la différence des Etats-Unis (et de la France) où les artistes de variété monopolisaient les théâtres et les salles de concert, empêchant ainsi tout bouleversement dans le monde de la musique populaire, il existait un réseau de petits clubs, d'un accès peu coûteux, en marge du circuit commercial où des groupes inconnus ont pu apprendre leur métier et développer un style original sans contrainte commerciale. »⁴⁴¹

En revisitant le *rhythm and blues*, ce style particulier, teinté de l'esprit anticonformiste des *mods* et d'une certaine « idéologie de bohème »⁴⁴², donna progressivement naissance à la sous-culture *pop* à partir de 1962. A la même époque, nouvelle vague de *rock'n'roll* instrumental émergeait en Californie du Sud, le style *surf and hot rods*, qui, comme son nom l'indique, reflétait musicalement les préoccupations des « teenagers » de la côte pacifique : la drague, le surf et les voitures de sport. Dans le passage suivant, l'historien du rock, Barney Hoskyns relate les conditions d'apparition de ce nouveau genre musical qui répondait à la demande de

⁴⁴¹ BUXTON, David, *op. cit.*, p97.

⁴⁴² *Ibid.*, p96. David Buxton montre comment une grande partie des musiciens emblématiques de cette vague *pop* anglaise étaient d'anciens élèves des Ecoles de Beaux Arts qui étaient à cette époque un important levier de promotion sociale pour la jeunesse ouvrière.

divertissements collectifs nocturnes d'adolescents voués au « culte de la vie de plage californienne » :

« Dans les banlieues côtières de la Californie du Sud touchées par le baby boom, des douzaines de petits combos instrumentaux émergent d'un peu partout, la plupart d'entre eux en costumes assortis et armés de [guitares] Fender Stratocaster.(...) Les instigateurs de cette nouvelle vague de pop instrumentale du Pacifique étaient des groupes comme les Belairs, qui jouaient à Redondo Beach et percèrent localement avec "Mr Moto", et Dick Dale et ses Del-Tones emmenés par le guitariste Dale (...). Dick Dale rameutait bientôt plus de 4000 gosses aux concerts du Rendezvous Ballroom, de Balboa. »⁴⁴³

Tout comme la scène *pop* britannique, la musique *surf* se pratiquait essentiellement de petites salles de danse situées dans des zones périurbaines (comme le *Rendezvous Ballroom*). Les premiers artistes de ce milieu étaient d' « authentiques » surfeurs, comme Dick Dale, signé sur le minuscule label *Deltone*, pour l'enregistrement de son album *Surfer's Choice*, ou encore le duo Jan & Dean, qui furent liés par contrat au label « indépendant » *Liberty*. Il s'agissait donc là encore d'une véritable « émergence » populaire dans la mesure où un groupe localisé et relativement restreint mettait en place des stratégies identificateurs en constituant un style musical innovant qui prenait le contre-pied de l'offre musicale commerciale dominante. La sous-culture *surf* s'étendit à partir de 1963 lorsque le label *Capitol Records* (qui appartenait depuis 1955 à *E.M.I.*) commença à s'intéresser de près aux jeunes artistes de cette scène. En signant les *Beach Boys*, groupe mené par Brian Wilson (qui, notoirement, n'avait jamais mis les pieds sur une planche de surf⁴⁴⁴), *Capitol Records* inaugurerait un mouvement qui allait durablement repositionner la côte ouest américaine au centre de la carte du rock, puisque c'est là qu'ont notamment éclos, au cours des années 1960, le mouvement musical *psychédélique* et les autres sous-cultures *hippie*, ainsi que le renouveau *folk* du début des années 1970.

Les recherches menées sur le cas de la starisation du chanteur Jim Morrison du groupe californien *The Doors*⁴⁴⁵ apportent un éclairage intéressant sur les modalités du passage de la marge au « mainstream » dans l'industrie musicale. Émergeant en 1965 dans cette Californie du Sud où se mêlent sous-culture *surf* et premières vagues de contestation étudiante anti-Vietnam, le style atypique des *Doors* fut tout d'abord confiné à de petits clubs sombres de la Sunset Strip, avant d'être remarqué par le propriétaire du label « indépendant » *Elektra*, Jac Holzman. À la recherche de nouveautés rock afin de diversifier un catalogue jusqu'alors majoritairement composé de musiques *folk*, Holzman décida, contre l'avis de ses principaux partenaires, de miser

⁴⁴³ HOSKYNS, Barney, *op. cit.*, p85.

⁴⁴⁴ Au sujet de Wilson, Barney Hoskyns écrit que « c'est une des grandes ironies de la pop californienne que ses hymnes adolescents les plus ensoleillés – de "Surfin'" à "California Girls" – aient été écrits par un ringard emporté et replié sur lui-même qui n'arrivait pas à approcher le sexe opposé. » in HOSKYNS, Barney, *ibid.*, p87. Le trait d'humour est le bienvenu, mais son étude de l'industrie musicale à L.A. révèle de nombreuses autres « grandes ironies » qui finissent par laisser penser que ce type de paradoxe y est bien plus proche de la règle que de l'exception...

⁴⁴⁵ MATTHEWS, Jacob, *Communication d'une star : Jim Morrison*, Paris : L'Harmattan, 2003, 266 p.

sur le succès de ce groupe aux textes sinistres et inquiétants et à la présence scénique peu entraînante. A partir de l'enregistrement de leur premier album en septembre 1966, les *Doors* quittèrent progressivement le milieu des petites salles « underground » pour s'installer dans une routine de tournées et d'apparitions médiatiques, soutenus par une importante logistique publicitaire mise en place par *Elektra*. En moins d'un an et demi leurs disques se classèrent parmi les produits culturels les plus consommés aux Etats-Unis, tandis qu'en concert, ils attiraient des dizaines de milliers de jeunes chaque week-end. L'analyse des rouages de ce phénomène complexe illustre comment cette transition accélérée – qui fit de Morrison une véritable légende vivante, une rock star totalement coupée de son public, et affaiblit par ailleurs les possibilités de transmission du « message artistique » qui constituait le fondement et l'originalité des *Doors* – fut rendue possible grâce à la participation active d'un grand nombre de groupes et d'acteurs sociaux variés, d'une longue chaîne de médiateurs. Bien entendu, **la stratégie commerciale du label Elektra fut déterminante** dans cette *communication* de la star, **mais ce phénomène a également reposé sur le travail de nombreux « médiateurs de l'ombre »** (promoteurs et propriétaires de salles, ingénieurs du son et de la lumière, acteurs politiques, économiques et institutionnels...), sans compter l'apport des différentes composantes de la presse et des médias audiovisuels. Enfin, il est incontestable que la starisation devait s'appuyer, en aval, sur **la participation active de spectateurs avides**, prêts à se lancer dans le culte aux relents post-romantiques du sex-symbol dépravé, que Morrison allait rapidement incarner, malgré ses réflexions sur la fonction sociale des stars (antérieures à la formation du groupe) et ses nombreuses (et vaines) tentatives de résistance. Ainsi, l'insertion des *Doors* dans une sous-culture spécifique (celle de la musique *psychédélique* et *hippie*) et leur entrée progressive dans le courant rock « mainstream »⁴⁴⁶ participent d'un phénomène plus général qui, pour un observateur non averti, semblerait se développer selon une logique quasi insaisissable (à moins de verser dans les thèses vulgaires de la « manipulation des masses » ou de la « demande ancestrale de cultes »).

Le développement des sous-cultures et des phénomènes de starisation – plus ou moins prononcés selon les genres – **s'observe dans l'ensemble des « musiques actuelles »** qui voient le jour à partir des années 1960. L'ouvrage *DJ culture* du chercheur allemand Ulf Poschardt propose une étude historique fort bien documentée des différentes musiques électroniques, du *disco* à la *techno* (et ses nombreuses ramifications : *hardtek*, *ambient*, *drum'n'bass*, *house*, *acid*...) sans oublier, bien sûr, le mouvement *hip-hop* (et ses différents sous-genres). Bien que l'auteur fasse par endroits preuve d'un optimisme exagéré quant aux potentialités émancipatrices de ces

⁴⁴⁶ Cette introduction dans le « mainstream » se constate notamment par la diffusion radio de « tubes » tels que *Roadhouse blues*, *Riders on the storm* ou *Light my fire*, la multiplication de compilations et, plus récemment, le succès mondial du film d'Oliver Stone, *The Doors*. Dans les années qui suivirent la sortie de ce film (1991), on trouvait, en France, sur les étals de milliers de foires et de braderies, une pléthore de produits éphémères (tentures, portefeuilles, t-shirts, briquets...) à l'effigie de Jim Morrison, signe manifeste que le chanteur était désormais « accepté » parmi ce fonds commun culturel que constitue le « mainstream ».

nouvelles pratiques musicales⁴⁴⁷, cet ouvrage est d'un intérêt considérable, ne serait-ce que de par le foisonnement d'informations sociologiques, musicales, techniques et économiques dont il regorge. Ulf Poschardt relate notamment les conditions d'émergence du mouvement *hip-hop* (et de la musique *rap*) au début des années 1970, dans les ghettos noirs de l'Est des Etats-Unis. Ce nouveau genre s'est développé sous l'égide de DJs « bidouilleurs »⁴⁴⁸ et souvent activistes, comme *DJ Kool Herc*, *Grand Master Flash* ou *Afrika Bambaataa*, qui ont eu pour point commun d'animer les « street-parties » et les « block-parties » du Bronx, à partir du milieu des années 1970.

Ces fêtes de quartier sont à la fois des lieux de brassage musical (entre *disco*, *soul*, *funk*, *dub* jamaïcaine...) et d'innovations dans la pratique DJ (*dubbing*⁴⁴⁹, *scratch*⁴⁵⁰, *break-beat*⁴⁵¹, *remix*⁴⁵²). Ainsi, au lieu d'enchaîner les disques, les DJs les décomposent en fragments et reconstruisent de nouvelles rythmiques. Dans ces fêtes, les premiers rappers et danseurs s'entraînent en suivant le rythme et le « talk-over »⁴⁵³ des différents « maîtres de cérémonie » (les MCs). Durant cette première période du mouvement *hip-hop*, les performances des différents DJs, souvent enregistrées lors de ces fêtes intimes, sont distribuées sur support cassette audio et circulent de main en main – chaque groupe de jeunes possédant un ou plusieurs « ghetto-blasters »⁴⁵⁴ pour diffuser la musique dans le quartier –, donc hors des circuits institutionnels et commerciaux classiques. A ce sujet Ulf Poschardt souligne que durant la période 1973-79, « c'est son éloignement de l'industrie discographique qui permet à la culture *hip-hop*, à l'abri de toute tentative de commercialisation ou de récupération, de se développer dans son propre milieu subculturel, d'y mûrir et de s'y fortifier. »⁴⁵⁵ Selon ce chercheur, le moment où le rap entame son trajet de la marge vers le « mainstream » (en passant par la « phase sous-culturelle », pour suivre un schéma désormais « classique ») remonte à la sortie, en septembre 1979, du single « Rapper's delight » d'un groupe parfaitement inconnu (notamment dans les milieux *hip-hop* des métropoles américaines), *Sugarhill Gang*.

⁴⁴⁷ Dans la troisième partie de mon travail je commenterai plus en détail le travail d'Ulf Poschardt, dont les réflexions théoriques constituent, malgré son « activisme » affirmé, un apport intéressant aux débats actuellement en cours sur l'industrie musicale.

⁴⁴⁸ A titre d'exemple, ces premiers « b-boys » détournent des machines comme la boîte à rythme *Roland TR808* de son usage initial de simple batterie artificielle, inventant du même coup la rythmique caractéristique du rap.

⁴⁴⁹ Le *dubbing* provient d'une technique propre au *reggae dub* jamaïcain, qui consiste pour le DJ à isoler et à répéter en boucle les fréquences basses.

⁴⁵⁰ Cette technique consiste à faire glisser l'aiguille sur la surface du disque et d'utiliser le son ainsi produit comme un nouvel « instrument rythmique ».

⁴⁵¹ Le *break-beat* revient à créer des passages rythmiques où les autres sons disparaissent au bénéfice du beat, du tempo nu.

⁴⁵² Cette technique consiste à emprunter des échantillons sonores à des disques et de les incorporer à de nouvelles compositions en les transformant quelque peu. Cela peut-être effectué soit en utilisant plusieurs platines, soit à l'aide d'un sampler (à partir de 1984).

⁴⁵³ Equivalent du « toast » en *dub*, le « talk-over » sont les paroles que scandent les rappers, pouvant parfois entraîner de véritables joutes verbales entre plusieurs MCs.

⁴⁵⁴ Littéralement : souffleurs de ghetto. Il s'agit de postes cassette audio portables qui rivalisent les uns avec les autres en matière de puissance sonore.

⁴⁵⁵ POSCHARDT, Ulf, *DJ Culture*, Paris : Editions de l'Eclat, 2002, p183.

En effet, le label à l'origine de ce disque, *Sugarhill Record label*, a la particularité d'avoir été formé par une ancienne chanteuse de *rhythm and blues*, Sylvia Robinson, qui présentait à juste titre que le *hip-hop*, une fois commercialisé, pouvait rencontrer un succès beaucoup plus large et, de ce fait, extrêmement lucratif. « Rapper's delight » fut donc le premier « tube » *hip-hop*, mais provoqua de sévères critiques de la part des tenants de ce genre musical nouveau, notamment parce que la chanson reprenait les paroles d'un « b-boy » original, *Grandmaster Caz* et utilisait une ligne de basse d'un autre artiste de la première génération, *Chic*. Néanmoins, la communauté *hip-hop* devait reconnaître qu'il s'agissait d'une « habile imitation du rap de Bronx » (selon les mots d'Ulf Poschardt).

Par ailleurs, ce genre musical étant en partie basée sur le recyclage, le « remix », de quel droit pouvait-on condamner au final *Sugarhill Gang* ? En fin de compte, la « faute » (ou le mérite, pour certains commentateurs) de ce groupe est d'avoir impulsé la mise en sous-culture commerciale du *hip-hop* américain. Comme le souligne cet extrait de l'historique du *hip-hop* proposé sur le site *hiphopcore.net*, le succès de « Rapper's delight » fit en effet rapidement des émules :

« On pourra citer encore parmi les premiers rappers à laisser une trace enregistrée T-Ski Valley, Fearless four ou Funky 4+1... Quasiment toutes ces sorties se font sur le label *Sugarhill Records* qui s'impose comme le premier label rap, point d'ancrage des rappers. Les sorties s'intensifieront par la suite avec l'avènement de nouveaux labels tels que *Tommy Boy* qui donnera sa première chance à l'électro-*rap*, savant mélange de musique électronique et de rap (*Afrika Bambaataa*, *Jonzun Crew*,...) ou *Profile* et plus tard de *Def Jam* qui régnera sans partage sur le marché à partir de 85 avec LL Cool J et les *Beastie Boys*, deux légendes du *hip-hop*. »⁴⁵⁶

A travers ces divers exemples on peut d'ores et déjà constater l'importance, au sein des « musiques actuelles » de cette « dialectique de l'innovation et de la standardisation », la question des rapports entre marge et « mainstream » étant d'ailleurs tout à fait centrale dans les différentes réflexions menées depuis une trentaine d'années au sujet de l'industrie musicale. De même, la question de l'attitude adoptée parmi les représentants des « premières générations » face à la mise en sous-culture de « leur » mouvement musical est largement commentée, mais il s'agit là de sujets que je serai amené à aborder de façon plus détaillée à diverses reprises dans ce travail, et notamment dans la troisième partie, où je proposerai une analyse spécifique de ces phénomènes. Pour l'heure, il s'agit de comprendre que cette forme d'organisation sociale de la culture – avec d'un côté, des émergences marginales, de l'autre, une standardisation effective et, entre les deux, une dynamique de mise en sous-culture – représente l'une des « tendances lourdes » de l'industrie musicale, que l'on peut observer à l'œuvre dans l'immense

⁴⁵⁶ <http://www.hiphopcore.net/articles/histoiredurap02.php3> Consulté le 05/05/05. Ici encore, on constate que ce sont de petites maisons de disque « indépendantes » qui ont contribué à sortir le *rap* de sa position marginale, souvent des structures montées par les rappers eux-mêmes (l'implantation des majors sur ce marché s'est effectuée assez tardivement).

majorité des manifestations des « musiques actuelles », qu'il s'agisse de l'*électro*, du *punk*, voire même de sous-genres rock plus volontairement « underground » comme l'*emo* ou l'*indus*. A cela s'ajoute, comme je le précisais plus haut, un star-system fermement établi : certes, la proximité, l'identification avec les vedettes (et l'illusion de se réaliser à travers la star, voire de pouvoir soi-même devenir une star) tend à remplacer l'idolâtrie, qui constituait l'une des caractéristiques de la starisation des années 1960-70, mais on observe la présence de « têtes d'affiches » au sein de toutes les sous-cultures musicales (même dans la *techno*, où les premiers DJs avaient pourtant adopté l'anonymat comme principe quasi éthique pour échapper à un système qu'ils étaient nombreux à juger absurde)⁴⁵⁷.

De plus, au risque de me répéter, **ce star-system ne concerne pas uniquement la musique « populaire »**. En témoignent les cultes voués, dans le domaine de la musique « classique », à des compositeurs comme Arturo Toscanini, des chefs d'orchestre comme Herbert von Karajan ou encore les « grandes voix » comme Luciano Pavarotti ou Maria Callas. Comme le souligne très justement le sociologue Antoine Hennion dans son ouvrage *La passion musicale*, « il y a autant de disques, de médias, d'instruments – et d'idolâtrie de vedettes humaines – dans la musique classique, qu'il y a de médiateurs actifs, de discipline de la représentation, de sacralisation d'objets – et d'auto-soumission des fans à des genres abstraits – dans les variétés et le rock. »⁴⁵⁸

Enfin – et il s'agit là d'un point qui mériterait certainement une analyse plus approfondie – l'expansion de ce « système » dépend fortement du rythme de la *mode* qui va en s'accélégrant significativement à partir des années 1960, un style (ou une star) en remplaçant vite le précédent. Luc Boltanski et Eve Chiapello montrent comment ces « cycles rapides d'engouement et de déception »⁴⁵⁹ sont déterminants pour le renouveau de l'économie capitaliste et plus spécifiquement le lancement et le maintien des « styles de vie propres aux diverses sous-cultures (ce qu'analyse d'ailleurs en profondeur David Buxton dans sa réflexion sur la consommation et « l'esprit pop » des années 1960⁴⁶⁰).

Dans cet « environnement », le secteur économique de l'industrie musicale a pu bénéficier d'une croissance continue⁴⁶¹. **Les phénomènes de concentration observés dans la première période se sont poursuivis**, les grands groupes privés se livrant une concurrence acharnée pour la maîtrise du marché. A partir des années 1960 les majors ont commencé à adopter des stratégies ouvertement « mondialistes » du point de vue des rachats et des fusions, mais

⁴⁵⁷ Le cas des discours et représentations dans la musique techno a constitué l'un des thèmes de recherche centraux de mon mémoire de D.E.A., (MATTHEWS, Jacob, *Idéologie et culture de masse*, TER de DEA, Université de Bordeaux 3 Michel de Montaigne, 2002, 144 p.). J'ai notamment pu observer l'importance du discours « anti-star » comme ferment idéologique de cette sous-culture, qui compte néanmoins ses propres codes et circuits de vedettariat.

⁴⁵⁸ HENNION, Antoine, *op. cit.*, pp314-315.

⁴⁵⁹ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 2000, p538.

⁴⁶⁰ BUXTON, David, *op. cit.*, pp89-110.

⁴⁶¹ A titre d'exemple, le chiffre d'affaires de l'industrie du disque aux Etats-Unis atteignit un milliard de dollars en 1967 et doubla dans les cinq années suivantes.

également en ce qui concerne la distribution de leurs marchandises culturelles. Au début des années 1960, les six grandes compagnies sont *E.M.I.*, *Polygram*, *C.B.S.*, *R.C.A.*, *Warner* et *M.C.A.*, mais à eux seuls, ils ne représentent qu'à peine 60% des parts du marché mondial du disque (production phonographique et distribution).⁴⁶² Au cours de cette décennie l'industrie du disque connaît le plus important mouvement de conglomération depuis les années 1930, sauf que cette fois-ci, les causes ne sont pas à chercher dans une panique économique généralisée mais dans la plus-value que ce secteur permet de réaliser, notamment du fait des ventes considérables d'albums 33 tours. Les achats de labels « indépendants » se succèdent alors, tant aux États-Unis⁴⁶³ qu'en Europe. A la fin des années 1970, six grandes « multinationales » contrôlent désormais plus des trois quarts du marché mondial : *B.M.G.* (qui a racheté *R.C.A.*), la *joint-venture* *C.B.S.-Sony*, *E.M.I.*, *M.C.A.*, *Polygram* et *W.E.A.* (qui, sous la direction de *Warner*, regroupe également les labels *Elektra*, *Atlantic* et *Asylum*).

Dans les années 1970, deux grands secteurs capitalistes étaient encore conjointement impliqués dans l'industrie du disque : l'industrie de l'électronique (et de l'électroménager), et l'industrie des médias, les grands groupes de communication. Aujourd'hui ce sont quasi exclusivement les seconds qui contrôlent l'oligopole – il s'agit là, d'ailleurs, d'une tendance lourde de séparation entre *software* et *hardware* que Patrice Flichy observait dès la fin des années 1970⁴⁶⁴. A ce titre, il est intéressant de constater que l'introduction de la cassette au début des années 1960⁴⁶⁵, puis l'apparition du compact-disc en 1979, étaient chacune des innovations impulsées par les grandes firmes de l'oligopole. Cette dernière trouvaille assura d'ailleurs une nouvelle expansion du marché au cours des années 1980 et 1990, années au cours desquelles le format vinyle devint obsolète, ce qui « invitait » les consommateurs à remplacer leurs discothèques de vinyles par des compact-discs. Au cours de cette même période, la concentration s'est poursuivie sans relâche.

Aujourd'hui, quatre grandes firmes multinationales se partagent environ 80% des parts du marché mondial⁴⁶⁶ : *Sony-BMG* (29%), *Vivendi-Universal* (qui est entre temps devenu propriétaire d'un large éventail de labels dont *Polydor*, *Barclay*, *Decca*, *Deutsche Grammophon*, *M.C.A.* et *Phillips* ; 24%), *E.M.I.* (14%) et *A.O.L.-Time-Warner* (13% du marché mondial pour *Warner Music Group*), une vaste multinationale qui étend ses activités à de multiples facettes de l'industrie du disque, du divertissement et de l'information. Dans le passage suivant, Françoise

⁴⁶² FILZEN, Sarah, *The History of Cuca Records, 1959-1973 : a Case Study of an Independent Record Company*, Madison : University of Wisconsin-Madison General Library System, 1998, 183p. <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/FilznHCuca/FilznHCuca-idx?type=header&byte=9>, consulté le 03/02/05.

⁴⁶³ C'est par exemple le cas de la compagnie *Elektra*, que Jac Holzman vendit à la *Warner* en 1972.

⁴⁶⁴ FLICHY, Patrice, *op. cit.*, pp40-41. Cette question est d'une grande importance, notamment vis-à-vis du développement des formats numériques et des débats actuellement en cours sur ce sujet. Nous y reviendrons dans le prochain sous-chapitre.

⁴⁶⁵ L'introduction de la cassette audio fut effectuée par Phillips en 1962 mais il fallut une dizaine d'années pour réduire les défauts techniques qui empêchaient le développement de ce nouveau support. Son expansion fut rapide dans les années 1970, mais provoqua la méfiance de nombreux responsables de l'industrie du disque, qui voyait en la cassette un instrument de copiage illégal, de « piraterie » et une source de la baisse du chiffre d'affaires enregistrée dans la seconde moitié des années 1970.

⁴⁶⁶ BENHAMOU, Françoise, *op. cit.*, p73.

Benhamou donne un aperçu assez complet de la situation de l'industrie du disque au crépuscule du XX^{ème} siècle (même si elle insiste, à mon sens, un peu trop sur l'importance économique du « piratage ») :

« Les majors du disque, dominants sur toute la filière, disposent de fonds très riches qui leur assurent une prééminence au niveau mondial et les autorisent à se concentrer sur les valeurs sûres déjà reconnues. (...) L'avenir est pourtant incertain, avec la montée du piratage, la possibilité de télécharger gratuitement des heures de musique sur un micro-ordinateur, qui menace surtout les formats courts, dont la vente se tasse après des années d'euphorie. L'érosion des ventes n'est que faiblement compensée par le développement des sites payants de musique en ligne et le lancement à grands renforts de publicité de vedettes d'un type nouveau, telles celles qui naissent dans les émissions de télé-réalité. Face à une crise multidimensionnelle dans laquelle jouent les effets du piratage, des prix trop élevés, l'appauvrissement des play-lists des radios et les pièges du star-system, les majors recourent à des plans sociaux et renégocient les contrats de certains artistes. »⁴⁶⁷

Dans cet extrait, Françoise Benhamou fait implicitement référence à la concentration verticale qui caractérise aujourd'hui les stratégies des principaux acteurs économiques de l'industrie musicale. **L'activité des quatre grandes multinationales** que je viens d'évoquer **ne se cantonne évidemment pas à la production de disques**, chacune ayant fortement investi des secteurs clefs tels que la **presse**, la **télévision** et la **radio** : comme je le signalais plus haut, le marché est désormais dominé par ces quelques immenses (et complexes) structures que sont les grands groupes de *communication*. Enfin, il est important de préciser que désormais cette configuration s'observe aussi bien les pays occidentaux que les pays du sud ou de l'ex-bloc soviétique. Dans l'extrait suivant de son ouvrage *La mondialisation de la culture*, l'anthropologue Jean-Pierre Warnier illustre cette continuité avec le modèle dominant occidental, tout en spécifiant les quelques distinctions qui peuvent apparaître dans les pays « émergents » (et notamment les limites qu'y rencontre la distribution de disques) :

« La production de disques et de cassettes est fragilisée par les possibilités de reproduction à domicile, en particulier dans les pays pauvres. Alors que la création musicale et culturelle de la plupart de ces pays justifie l'existence d'industries locales de disques laser et de cassettes, les tentatives qui ont été faites en Afrique, en Amérique latine, au Moyen-Orient et en Asie ont été souvent décevantes. La production d'enregistrements sonores, en particulier de musique (samba, capoeira, bikutsi, citare, gamelan, rock, rap, folk, chanson, chansonniers, classique, etc.) est scindée en deux : d'une part, quelques grandes entreprises multimédias (...) produisent en masse des contenus de leur choix et commercialisent auprès du grand public solvable des contenus promus avec l'aide des médias (radio, presse, magazines spécialisés). D'autre part, de petites entreprises,

⁴⁶⁷ *Ibid.*

souvent fragiles et éphémères, produisent des enregistrements pour des marchés dits de « niches », instables et limités, parfois dans les pays pauvres. »⁴⁶⁸

Avant d'examiner les particularités de la situation présente – telle qu'elle se présente en France, notamment – quelques éléments d'analyse s'imposent pour mieux saisir la configuration globale et la dynamique propre à cette industrie musicale, dont nous venons d'observer les principales évolutions.

⁴⁶⁸ WARNIER, Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Paris : La Découverte, 2004, pp45-46.

A.3. *Éléments d'analyse partiels : l'industrie musicale à l'échelle des évolutions socio-économiques globales.*

Au-delà de cet aperçu socio-historique somme toute assez succinct, un premier constat s'impose, concernant plus spécifiquement le domaine des sciences humaines. Ce développement historique a en effet été accompagné d'un certain nombre de discours scientifiques, d'analyses (économiques, sociologiques, philosophiques) ponctuelles qui ont tenté de rendre compte des évolutions en cours. Les travaux de l'« Ecole de Francfort » au sujet de l'industrie culturelle représentent un exemple parmi d'autres de réflexions, qui, tantôt se sont « risquées » à des interprétations globales des transformations observées, tantôt se sont concentrées sur des phénomènes plus isolés, mais néanmoins symptomatiques de tendances générales.

Dans la première partie de ce travail, j'ai eu l'occasion d'évoquer un certain nombre de ces analyses (et les rapports que celles-ci entretenaient avec l'approche critique). A travers mon exposé du développement historique de l'industrie musicale, je me suis référé à plusieurs auteurs (David Buxton, Patrice Flichy, Paul Beaud, etc.) dont les études spécifiques sont également intéressantes du point de vue du positionnement des sciences sociales face à l'industrie culturelle au sens large. Il est important de signaler que ces trois auteurs s'inscrivent plus ou moins directement dans **un courant de recherches qui est propre à la sociologie et surtout aux sciences de l'information et de la communication françaises** et dont un des éléments fondateurs est sans doute la publication, en 1979, de l'ouvrage *Capitalisme et industries culturelles*⁴⁶⁹, rédigé par un collectif de chercheurs de l'Université de Grenoble 3 dans la seconde moitié des années 1970 (puis réédité sous la direction de Bernard Miège en 1984). Se focalisant sur les problèmes spécifiques que rencontre le capital pour « produire de la valeur à partir de l'art et de la culture », ⁴⁷⁰ les auteurs de ce livre se sont implicitement donnés pour but de dépasser ce qu'ils voyaient comme l'un des principaux écueils de la théorie critique francfortienne, à savoir une généralisation et un pessimisme exagérés, aveuglants, qui, selon eux, ne permettait pas de rendre compte efficacement des stratégies mises en place lors de l'expansion de l'économie capitaliste au sein des divers secteurs de production d'information et de culture.

Ainsi, au terme « industrie culturelle » utilisé par Adorno et Horkheimer, **ces auteurs substituèrent le pluriel *industries culturelles***, qui, selon eux, était plus à même d'exprimer et de permettre une conceptualisation de la diversité des processus et des situations que le chercheur pouvait observer en enquêtant sur les modalités de production de plus-value dans les différents « branches » de ce secteur économique. Partant de là, l'ouvrage *Capitalisme et industries culturelles* se compose, comme son nom l'indique, d'une série d'études socio-économiques sectorielles (édition, industrie phonographique, industrie des estampes, etc.), suivie d'une réflexion

⁴⁶⁹ HUET, Armel, ION, Jacques, LEFEBVRE, Alain, MIEGE, Bernard, PERON, René, *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble : P.U.G., 1979, 200 p

plus globale qui définit et illustre – néanmoins – un ensemble de formes d'organisation communes à ces différentes « industries », ainsi que l'intérêt, pour l'expansion oligopolistique, de l'existence d'unités de production « marginales » (qu'il s'agisse de petites structures capitalistes « indépendantes », d'organisations relevant du secteur public ou publiquement subventionnées, voire même, dans certains cas, de structures de type précapitaliste).

En fin de compte, même si les études socio-économiques révèlent des particularités sectorielles, on constate donc bien l'existence de **phénomènes analogues dans toutes les « branches » de l'industrie culturelle** (ou, pour employer la terminologie désormais consacrée dans le champ des sciences sociales françaises, dans chacune *des industries culturelles*). La concentration économique que l'on observe aujourd'hui dans l'ensemble de ces « branches » confirme la justesse de ces conclusions. Je reviendrai plus loin à ces questions d'appellation qui, certes, ne sont jamais neutres⁴⁷⁰ – de même qu'il sera également nécessaire de réexaminer les positions de ce courant vis-à-vis de l'« Ecole de Francfort », notamment dans la mesure où la lecture qu'ils ont alors faite de l'approche critique peut sembler à bien des égards assez superficielle, et parce qu'une fois ces malentendus dissipés, **la complémentarité des deux approches saute aux yeux** – mais, pour l'heure, il s'agit de se pencher plus spécifiquement sur quelques apports de ce travail pionnier en son genre. Les extraits qui suivent me paraissent extrêmement importants du point de vue de l'éclairage qu'ils jettent sur certaines analyses qui ont accompagné l'évolution de l'industrie musicale, et notamment les diverses thèses de la « démocratisation » culturelle, fort répandues au cours des années 1960 et 1970 :

« Certains sociologues ont surtout insisté sur cet effet de démonstration [des valeurs bourgeoises par le biais de la consommation culturelle], négligeant le fait que la détermination principale des pratiques consommatoires elles-mêmes réside dans les rapports de production.

Or ceux-ci s'opposent parfois à la transmission de ce modèle dominant. Il en est ainsi de la contradiction que révèlent les conditions mêmes d'usage des produits culturels : contradiction entre la nécessité du temps libre et la non-réduction du temps contraint (travail, transports, etc.). Cela se traduit par la très faible pénétration de certains biens ou services dans les couches populaires, indépendamment du problème de la solvabilité.

Fréquemment, aussi, l'accès des plus défavorisés aux bienfaits de la culture marchande se réduit aux seules dépenses sans contrepartie d'enrichissement d'aucune sorte, c'est-à-dire à la seule participation à la réalisation de la valeur d'échange de la marchandise. La consommation « sans usage » n'est pas limitée au domaine des biens culturels, mais elle en est assez caractéristique : livres non lus, tourne-disques sans quasiment de disques à écouter, chaîne hifi sans « oreilles

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p8.

⁴⁷¹ Comme je l'ai déjà signalé, le choix de l'emploi du terme « industrie musicale » n'est en rien fortuit. Si la pertinence de ce choix n'est peut-être pas encore tout à fait saisissable pour le lecteur, c'est sans doute parce qu'à cette étape précise de la réflexion, nous en sommes encore à la déclinaison des différentes facettes de ce second grand objet de recherche. Si l'exposé socio-historique qui précède fait extensivement appel à diverses analyses sectorielles et ponctuelles, mon propos n'est aucunement de circonscrire et d'analyser une quelconque « branche » de l'économie capitaliste, mais de participer – avec les moyens qui sont à ma disposition et en m'appuyant sur des travaux existants – à la réalisation d'outils méthodologiques et conceptuels nouveaux, pouvant répondre aux besoins de la situation présente.

éduquées”, appareils photo remisés au fond de l'armoire, etc. Il va sans dire que si ce non-usage limite la diffusion de la culture bourgeoise dans la vie ouvrière, on ne peut pas dire qu'il contribue beaucoup à l'émergence et à l'épanouissement d'une culture populaire, comme le sous-tend l'idéologie de la démocratisation des consommations culturelles. »⁴⁷²

« (...) La logique marchande engendre un terrain tout à fait favorable à l'épanouissement de cette idéologie de la démocratisation et donc aux orientations politiques qui lui sont liées. L'une de droite, qui magnifie les bienfaits de la diffusion dans toutes les couches de la société de biens autrefois réservés aux privilégiés ; l'autre de gauche qui se cantonne à revendiquer une égalisation des standards de consommation dans un contexte où, de fait, les lois de la distribution des richesses ne cessent d'accroître les différences (...).

(...) Cette double idéologie de la démocratisation des consommations culturelles et de la "culture en soi" participe concrètement et par la médiation des investissements politiques auxquels elle donne lieu, à la reproduction des rapports sociaux bourgeois. »⁴⁷³

Sans rentrer dans le détail des phénomènes auxquels renvoient ces deux extraits de la conclusion du travail, il convient de signaler que ces analyses sont issues d'un travail de recherche empirique, statistique et documentaire considérable, mettant clairement en évidence **le caractère idéologique des discours vantant les mérites de la « culture de masse » et le nivellement « par le haut » qu'aurait provoqué l'industrialisation de la culture.** Dans les sciences sociales françaises, au cours des années 1960, cette thèse connut une large diffusion, notamment par le biais de la revue *Communications* dans laquelle le sociologue Edgar Morin n'hésitait pas à défendre l'idée selon laquelle les productions de l'industrie culturelle ont pour caractéristique de toucher de manière indistincte les membres de toutes les classes sociales. Si cette affirmation peut encore plus ou moins se justifier, la suite du raisonnement d'Edgar Morin ne manque pas de laisser perplexe :

« Si l'on songe que dans les sociétés industrielles évoluées de l'Occident les classes ou catégories sociales demeurent encore séparées dans le travail par des rapports d'autorité ou des rapports de vendeur - acheteur, séparées dans l'habitat par quartiers ou blocs (...), on peut avancer que la *culture industrielle est le seul grand terrain de communication entre les classes sociales.*⁴⁷⁴

Pour ces « prophètes mass-médiatiques » (pour reprendre la formule de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron)⁴⁷⁵, l'industrie culturelle entraîne une nécessaire « homogénéisation des mœurs », l'adoption par les « masses » des valeurs de la « classe moyenne ». A la question de savoir comment cette expansion de l'industrie culturelle est possible, Edgar Morin répond : par le biais de la demande sociale, car « l'imaginaire se structure selon des archétypes : il y a des

⁴⁷² *Ibid.*, p174.

⁴⁷³ *Ibid.*, pp174-175.

⁴⁷⁴ MORIN, Edgar, « L'industrie culturelle », in *Communications*, n°1, 1961, p53.

⁴⁷⁵ BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean-Claude, « Sociologie des mythologies et mythologies des sociologues », in *Les Temps Modernes*, n°211, décembre 1963, p1002.

patrons-modèles de l'esprit humain, des besoins structurés »⁴⁷⁶ auxquels répondent, comme par enchantement, les diverses marchandises commercialisées par l'industrie culturelle (et notamment les stars⁴⁷⁷).

Il est significatif qu'aucun de ces chercheurs n'ait abordé en profondeur la question de la valeur idéologique de ces « patrons-modèles » censés remonter à des temps immémoriaux : cela aurait pu, en effet, les conduire à examiner la fonction de leurs propres discours savants vis-à-vis de cette « homogénéisation des mœurs ». Depuis cette date, des recherches plus affinées ont pu démontrer les limites de telles analyses, tant au niveau de la construction idéologique de la « classe moyenne »⁴⁷⁸, que sur le plan de la prétendue « démocratisation » culturelle (ce que la contribution bourdieusienne à la sociologie de l'École a permis de clairement mettre en lumière).

Néanmoins, il est important de comprendre que **ces thèses ont eu un impact relativement grand, d'autant plus qu'elles n'étaient aucunement réservées au milieu intellectuel français**. On peut considérer que leur diffusion à grande échelle correspond, au final, à une sorte de réaction « intellectuelle » quelque peu suiviste (et, par ailleurs, ostensiblement à la traîne) face aux phénomènes identifiés plus haut comme étant caractéristiques de la première phase du développement de l'industrie musicale, à savoir la production en série standardisée et la genèse du star-system. Face à un travail de recherche comme celui qu'a nécessité *Capitalisme et industries culturelles* – ouvrage qui semble *a posteriori* avoir été remarquablement « à la pointe » lors de sa sortie en 1979 – de tels discours (et leurs diverses déclinaisons politiques) peuvent encore plus difficilement convaincre aujourd'hui.

Écrit dans la seconde moitié des années 1970, l'ouvrage de Bernard Miège (et al.) aborde de façon intéressante les **stratégies de redéploiement du capitalisme (au sein du secteur économique « culturel ») qui sont intervenues durant cette période**. L'une des évolutions mises en avant par les différents chercheurs est le fait que les différentes « industries culturelles » ont commencé, au cours des années 1970, à *investir* des lieux publics situés autrefois hors de leur « sphère d'influence », et plus particulièrement la « rue » (notamment par la création de fêtes ou d'animations associant entreprises privées et institutions publiques).

De plus, on assiste alors à la création des premiers grands centres commerciaux⁴⁷⁹ regroupant hypermarchés, galeries marchandes, cafés et restaurants, aires de jeux, « espaces détente », etc., qui sont conçus par les promoteurs et les architectes à l'origine de ces projets comme de véritables « espaces culturels » à part entière. L'ouvrage *Capitalisme et industries culturelles* montre clairement comment ces différentes formes d'expansion du capital répondent paradoxalement à des formes de demande sociale exprimées par les slogans de Mai 68 – et

⁴⁷⁶ MORIN, Edgar, *op. cit.*, p41.

⁴⁷⁷ C'est d'ailleurs cette thèse qui est défendue, entre autres, par Edgar Morin dans son ouvrage *Les stars*, datant de 1972.

⁴⁷⁸ A ce sujet, je conseille une fois de plus le travail remarquable de Paul Beaud, *La société de connivence*.

⁴⁷⁹ Ce type de grand centre commercial qui apparaît en France au cours des années 1970 est en fait une importation directe du *shopping mall* américain, dont les premiers exemples voient le jour une quinzaine d'années auparavant outre-atlantique.

notamment le fameux mot d'ordre : « La culture est dans la rue ! ». Il est intéressant de considérer de plus près cette hypothèse de la « récupération » – par les idéologues de l'industrie culturelle – d'un discours contestataire mettant en cause la standardisation des produits culturels et des modes de consommation qui leur sont associés. Un des principaux reproches formulés par les « soixante-huitards » à l'égard de l'industrie culturelle est en effet son manque de spontanéité et d'authenticité, comme le soulignent Eve Chiapello et Luc Boltanski dans leur remarquable étude du *nouvel esprit du capitalisme* :

« Dans les années qui entourent Mai 68, cette forme de dénonciation de l'inauthenticité connaît une diffusion et un succès public sans précédent. La critique de la "société de consommation" met dans la rue, si l'on peut dire, la dénonciation de l'inauthenticité d'un monde livré à la série, à la production de masse, à l'opinion standardisée ou, comme le dit Marcuse, à la culture de drugstore où "Platon et Hegel, Shelley et Baudelaire, Marx et Freud" côtoient sur les mêmes rayons les romans policiers ou les romans roses et sont ainsi réduits à une pure fonction de divertissement (...). »⁴⁸⁰

Pour ces deux auteurs, « la réponse du capitalisme à l'intense demande de différenciation et de démassification qui marque la fin des années 60 et le début des années 70, fut de l'endogénéiser »⁴⁸¹. Cette thèse rejoint ici clairement les travaux de David Buxton concernant la **fonction socio-économique des sous-cultures rock** :

« Des modifications furent ainsi apportées à la production de masse de façon à être en mesure de proposer des biens plus divers promis à une durée plus courte et à un changement plus rapide (production en séries courtes, multiplication des options offertes au consommateur...) s'opposant aux produits standardisés du fordisme. Les hommes d'entreprise ont vu dans cette nouvelle offre une possibilité de lutter contre la saturation des marchés en aiguissant l'appétence des consommateurs par la fourniture de produits de "qualité" offrant à la fois une meilleure sécurité et une plus grande "authenticité". (...) Ce phénomène est allé de pair avec une marchandisation de biens demeurés jusque-là hors de la sphère marchande (raison pour laquelle, précisément, ils étaient jugés authentiques) : le capitalisme pénétra des domaines jusque-là restés relativement à l'écart de la grande circulation marchande. »⁴⁸²

Je me suis permis de reproduire extensivement ces extraits non pas tant parce qu'ils introduisent de nouveaux éléments pour l'analyse de l'évolution de l'industrie musicale, mais pour l'illustration qu'ils apportent du **cadre plus général dans lequel s'insèrent les phénomènes propres à la musique**. L'évolution suivie par la musique *rap*, la « mise en sous-culture » du mouvement *punk* à la fin des années 1970, tout comme l'engouement pour les « musiques du monde » au cours de la décennie suivante, participent en effet tous de cette **réorganisation stratégique du capitalisme** que décrivent les auteurs du *nouvel esprit du capitalisme*. Mais au-

⁴⁸⁰ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Eve, *op. cit.*, pp532-533.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p533.

⁴⁸² *Ibid.*, pp533-534.

delà de ces phénomènes isolés, il est intéressant de suivre un peu plus loin le raisonnement que développent les deux sociologues concernant les modalités précises de cette « neutralisation de la critique de l'inauthenticité ». En effet, dans la suite de leur réflexion, Luc Boltanski et Eve Chiapello considèrent le rôle joué par un certain nombre de penseurs dans ce qu'ils nomment « la disqualification de la quête d'authenticité » :

« La thématique de l'authenticité fait l'objet, dans la seconde moitié des années 60 et dans les années 70, de la part d'auteurs dont le nom est souvent associé, à tort ou à raison, à la "pensée 68", d'un travail systématique de déconstruction, qui doit sans doute beaucoup à la détermination d'en finir avec les différentes formes d'existentialisme (...) qui avaient dominé la philosophie universitaire des années 50. Cette critique radicale est portée depuis des positions qui, tout en partant d'orientations philosophiques différentes, ont en commun la volonté d'en finir avec le sujet responsable à qui l'alternative entre authenticité et inauthenticité se présenterait comme un choix existentiel, dénoncé comme pure illusion ou comme expression de l'*ethos* bourgeois. »⁴⁸³

Pour ces différents penseurs postmodernistes⁴⁸⁴, la position critique associée à la quête de l'authenticité serait en effet intenable : dans un monde où tout n'est que spectacle, simulacre et répétition, il n'existe plus de point de référence originel à partir duquel la critique puisse lutter. **Ces théoriciens annoncent ainsi l'avènement de l'ère des réseaux**, dans lequel « toute référence à un monde extérieur et par conséquent à une définition classique de la vérité se trouve abolie. »⁴⁸⁵ Sans entrer dans ce débat philosophique fort intéressant⁴⁸⁶, il est important de souligner que, pour les auteurs du *nouvel esprit du capitalisme*, ces « innovations » théoriques ont rétroactivement eu des conséquences significatives sur l'infrastructure économique et les rapports de production, entraînant notamment une diffusion du paradigme du « réseau » au sein de la G.R.H. et des pratiques de marketing. En effet, comme le soulignent les deux auteurs, ces différentes dénonciations de la position critique moderniste (qui, soit dit en passant, ne se résume pas à la seule philosophie existentialiste) ont largement contribué, au seuil des années 1980, à « discréditer le rejet artiste des biens de consommation, du confort, de la "médiocrité" quotidienne – assimilée à une pose *démodée* (...). »⁴⁸⁷ Dans l'extrait qui suit, Eve Chiapello et Luc Boltanski mettent clairement en évidence l'intérêt fondamental que ce discours postmoderniste présente pour la phase actuelle de l'expansion du capitalisme :

« (...) s'il n'est plus de mise de croire à la possibilité d'une vie plus "authentique" à distance du capitalisme, et qu'il est de bon ton de railler ceux qui y demeurent attachés ; si l'on doute qu'il puisse

⁴⁸³ *Ibid.*, p549.

⁴⁸⁴ Assez étrangement, les deux auteurs n'utilisent pas ce terme auquel on a désormais clairement associé la plupart des théoriciens cités dans ce passage du *nouvel esprit du capitalisme* (Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, etc.). Peut-être est-ce dû à la présence, quelque peu incongrue, parmi eux de Pierre Bourdieu.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p552.

⁴⁸⁶ Au sujet des différents travaux postmodernistes, je renvoie au chapitre IV de la première partie et, par ailleurs, à l'excellent ouvrage de Steven Best et Douglas Kellner, *Postmodern theory : critical interrogations*.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p567. C'est moi qui souligne en italique.

exister des biens, hors des sphères marchandes, dotés d'une valeur irréductible à la mise en équivalence avec la marchandise et qui se trouverait détruite par l'introduction dans le circuit marchand, qu'est-ce qui peut bien arrêter le processus de marchandisation ? Le capitalisme a conquis ainsi une liberté de jeu et de marchandisation qu'il n'avait encore jamais atteint au même degré puisque, dans un monde où toutes les différences sont admissibles mais où toutes les différences s'équivalent précisément en tant que telles, rien ne mérite, au seul titre de son existence, d'être protégé de la marchandisation et tout pourra dès lors faire l'objet de commerce. »⁴⁸⁸

L'analyse de Luc Boltanski et Eve Chiapello donne ainsi un aperçu global extrêmement riche de **l'arrière-fond socio-économique** – et du climat intellectuel changeant – **dans lequel s'opère, au final, le passage de la première à la seconde période du développement de l'industrie musicale.** Dans cette optique, la « crise » de mai 1968 s'apparente à une sorte d'ultime sursaut de la critique moderniste qui s'est construite et affinée au cours de la première période et qui, échouant de manière spectaculaire, cède le terrain à des théoriciens postmodernistes nettement plus en phase avec les nouvelles formes de réorganisation socio-économique.

Si cette vision peut paraître quelque peu schématique cela tient sans doute à deux raisons principales. D'une part, dans mon évocation du travail de Luc Boltanski et Eve Chiapello, j'ai évité de me référer au volumineux travail d'analyse concernant les modifications des rapports de production au sein des entreprises (introduction de nouvelles formes de G.R.H., flexibilisation, précarisation...) et les nombreuses « innovations » dans le domaine du marketing, alors que ces illustrations concrètes de l'évolution du capitalisme sont indispensables pour pleinement saisir les conditions d'apparition de ce *nouvel esprit*. D'autre part, concernant plus spécifiquement l'industrie musicale, il me semble important de conserver à l'esprit le fait que ces évolutions sont également le fruit d'interactions sociales complexes (comme on a pu s'en apercevoir avec les divers exemples que j'ai proposés à travers mon exposé historique).

Mon travail s'efforce de prendre en compte les **profondes modifications socio-économiques** que mettent en lumière les auteurs du *nouvel esprit du capitalisme* tout en se dissociant paradoxalement de l'approche macro-sociale dans la description des « rouages » spécifiques des évolutions propres à l'industrie musicale. Cette précision me paraît nécessaire puisqu'il s'agit là avant tout d'un élément d'analyse parmi d'autres, qu'il s'agira de réexaminer ultérieurement, notamment au vu des conclusions que je tirerai de cette seconde grande partie. Pour l'heure, on peut néanmoins souligner l'intérêt des analyses d'Eve Chiapello et Luc Boltanski, dans la mesure où celles-ci permettent une mise en perspective judicieuse du double mouvement de standardisation et de différenciation (ou de pseudo « authentification ») qui caractérise l'industrie musicale dans sa seconde phase de développement.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

Un autre auteur apportant une contribution particulièrement intéressante pour notre compréhension de l'évolution de l'industrie musicale (surtout dans sa dernière période) est le philosophe américain Frederic Jameson, dont l'œuvre est malheureusement très peu traduite en langue française. Dans son ouvrage *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, cet auteur base sa réflexion sur un ensemble de travaux postmodernistes, tant dans le champ de la production des idées qu'au niveau de l'architecture, des arts graphiques, ou encore des « musiques actuelles ». Les analyses de Frederic Jameson s'appuient en outre sur les théories de l'économiste Ernest Mandel, qui a conceptualisé le développement du « capitalisme avancé » comme troisième étape du capitalisme⁴⁸⁹, après les expansions précédentes du marché national et de l'ancien système impérialiste. Frederic Jameson reprend cette distinction, en arguant que « l'espace postmoderne (ou multinational) n'est pas simplement une idéologie ou un fantasme culturel mais constitue une réalité historique (et socio-économique) en tant que troisième grande expansion du capitalisme autour du globe »⁴⁹⁰. Dans cet ouvrage, l'auteur s'interroge, à partir d'œuvres et d'expériences culturelles précises, sur la possibilité d'identifier « quelque "moment de vérité" au sein des plus manifestes "moments de fausseté" de la culture postmoderne »⁴⁹¹. Pour répondre à cette question, le philosophe considère tout d'abord la disparition de la « semi-autonomie » de l'art qui, selon lui, distinguait la sphère culturelle durant les étapes précédentes du capitalisme, en tant que domaine situé « au-dessus du monde pratique de l'étant, dont il reflète des images sous des formes allant des légitimations de la ressemblance complaisante jusqu'aux charges contestataires de la satire critique ou de la douleur Utopienne »⁴⁹². Malgré sa longueur, il est utile de reproduire intégralement le passage suivant, dans la mesure où il met en lumière l'une des propositions centrales de la réflexion de Frederic Jameson, dont on comprendra la portée essentielle vis-à-vis des évolutions observées plus haut :

« Ce que nous devons nous demander désormais, c'est si ce n'est pas précisément cette semi-autonomie de la sphère culturelle qui a été détruite par la logique du capitalisme avancé. Cependant, soutenir que la culture ne bénéficie plus aujourd'hui de l'autonomie relative dont elle jouissait dans des phases antérieures du capitalisme (sans parler des sociétés précapitalistes) n'implique pas nécessairement que l'on accrédite la thèse de la disparition ou de l'extinction de la culture. Bien au contraire, nous poursuivons en affirmant que la dissolution d'une sphère autonome de la culture est plutôt à concevoir sous la forme d'une explosion : une expansion prodigieuse de la culture à travers l'ensemble de la société, au point que tous les champs du social – de la valeur économique et du pouvoir étatique jusqu'aux structures mêmes du psychisme – peuvent apparaître comme étant devenus "culturels" dans un sens nouveau et encore non théorisé. Cette position est

⁴⁸⁹ Les travaux d'Ernest Mandel s'efforcent d'adapter et d'actualiser le marxisme en proposant une analyse en profondeur du fonctionnement du capitalisme mondialisé depuis 1974. Il s'agit d'une théorisation d'ailleurs très proche des analyses proposées par *Le nouvel esprit du capitalisme*, bien qu'il n'y ait apparemment pas d'interpénétration directe des deux thèses.

⁴⁹⁰ JAMESON, Frederic, *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, Londres : Verso, 1991, p84.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p85.

⁴⁹² *Ibid.*

d'ailleurs substantiellement en accord avec le diagnostic précédent d'une société de l'image ou du simulacre et la transformation du "réel" en autant de pseudo-événements.

Ceci suggère également que certaines de nos conceptions radicales les plus prisées et les mieux enracinées, concernant la nature de l'activisme culturel⁴⁹³, puissent par conséquent être devenues anachroniques. Malgré la diversité de ces conceptions – qui vont des slogans de la négativité, de l'opposition et de la subversion, jusqu'à la critique et la réflexivité – elles partageaient toutes une présupposition commune et fondamentalement spatiale, qui peut être résumé par la formule tout aussi enracinée de la "distance critique". Aucune des théories de l'activisme culturel promues aujourd'hui par la Gauche n'a pu se passer complètement de la notion d'une certaine distance esthétique minimale, de la possibilité de placer l'acte culturel hors de l'écrasant "Étant" du capital, dans une position permettant l'assaut contre ce dernier. Ce que suggère néanmoins le fardeau de notre démonstration précédente, c'est que la distance en général (y compris la "distance critique" en particulier) a très précisément été abolie dans le nouvel espace du postmodernisme. Nous sommes désormais submergés par ses volumes abondants et remplis, au point où nos corps postmodernes sont dépouillés de coordonnées spatiales et deviennent pratiquement (sans même parler du plan théorique) incapables de distanciation (...). C'est pour cette raison que la rhétorique de la cooptation est omniprésente à gauche, mais il semblerait aujourd'hui que celle-ci offre une base théorique tout à fait inappropriée pour comprendre une situation dans laquelle nous pressentons tous, d'une manière où d'une autre, que non seulement les formes de résistance contre-culturelles ponctuelles et locales, mais également les interventions ouvertement politiques comme celles de *The Clash*, sont toutes secrètement désarmées et réabsorbées par un système, dont on pourrait considérer qu'elles font elles-mêmes partie, puisqu'elles sont incapables d'instaurer une distance vis-à-vis de celle-ci. »⁴⁹⁴

Enfin, retournant remarquablement le précepte postmoderniste du pur simulacre et de « l'illusion du réel », le philosophe conclut en affirmant que c'est précisément « la totalité extraordinairement démoralisante et déprimante de ce nouvel espace global qui constitue le "moment de vérité" du postmodernisme »⁴⁹⁵. L'exemple cité par Frederic Jameson, du groupe britannique *The Clash*, est fort intéressant puisqu'il s'agit d'une formation musicale qui a pleinement pris part à la « mise en sous-culture » du mouvement *punk* et qui est aussi reconnu comme étant, paradoxalement, un groupe particulièrement « militant ». Ainsi, les paroles et la musique ostensiblement revendicatives de ce groupe semblent *a priori* singulièrement mal « s'accorder » avec la starisation que celui-ci a connu à partir du début des années 1980 (et à plus forte raison lors de leur « come-back » médiatique international des années 1990). Or, si le parcours suivi par *The Clash* peut apparaître comme un exemple emblématique de ces phénomènes de réabsorption, il s'apparente pourtant bien à une tendance lourde. Si le vaste

⁴⁹³ Bien que le terme « activisme » renvoie sans doute à des formes d'engagements spécifiques, j'ai néanmoins choisi de traduire ainsi l'expression « cultural politics » afin d'éviter tout particulièrement le terme « politique culturelle », celui-ci renvoyant explicitement, en France, à l'intervention publique dans le secteur culturel (alors que Frederic Jameson vise évidemment la notion de combat politique et idéologique *par le biais* de l'art et de la culture).

⁴⁹⁴ *Ibid.*, pp85-86.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p86.

balayage analytique proposé dans ce passage par Frederic Jameson peut sembler quelque peu elliptique, il s'agira, dans la suite de ce travail, de comprendre **comment une telle élimination de la distance critique** (que relèvent également les auteurs du *nouvel esprit du capitalisme*, comme on pu le voir) **peut concrètement se décliner et se dérouler dans le champ de l'industrie musicale**, plus particulièrement. A mon sens, on ne peut atteindre cet objectif de compréhension sans s'interroger sur les processus microsociaux, les interactions interindividuelles, c'est-à-dire l'ensemble des *médiations* qui permettent à ces phénomènes généraux de prendre forme à partir du (et sur le) terrain de l'industrie musicale.

La « **sociologie de la médiation** » d'Antoine Hennion apparaît dès lors comme un courant de recherches fort utile pour aborder l'examen des « rouages » de ces phénomènes plus généraux, soulignés par les diverses analyses que je viens d'évoquer.

Dans son ouvrage *La passion musicale*, se référant notamment à des recherches qu'il a menées en France à la fin des années 1980, sur le terrain de la musique *rock*, ce sociologue prend acte de l'importance extrême de la scène dans les « musiques actuelles », pour ce qu'elle offre d'illusion d'un véritable face-à-face musicien(s) – spectateurs, d'un rapport direct, *immédiat* entre *fans* et *star*. Mes recherches sur la starisation de Jim Morrison et des *Doors* ont permis de clairement mettre en lumière le caractère absolument indispensable de cette illusion de proximité – de « corps à corps », même – tout en confirmant la thèse d'Antoine Hennion concernant l'omniprésence et la disqualification des innombrables médiations sur lesquelles s'appuie cette fusion fantasmatique, fussent-elles de nature pleinement idéologique ou plus « techniques ». Dans le passage suivant, la sociologie de la médiation dévoile toute sa capacité d'analyse de phénomènes aussi spécifiques que le concert *rock* et suggère implicitement l'intérêt que présente cette approche face à un grand nombre d'autres situations repérables sur les différents terrains de l'industrie musicale.

« Soumission de la musique à sa relation au public, intermédiaires négligeables, reconstitution d'un contact direct avec le corps de l'artiste, dépositaire final du magnétisme qui attire les foules : les musiques *rock*, et plus généralement les musiques populaires modernes, trahies par les élans des foules que leurs spectacles enflamment, ont livré là l'idéal d'une restauration. Pour re-présenter un rapport qui n'ait pas besoin de transiter par des objets, elles procèdent en deux temps. Elles utilisent d'abord tous les médiums disponibles, elles parlent les langages connus, elles mobilisent les techniques, les métiers, les savoir-faire des musiciens, les médias, les goûts tout formés, elles déploient le réseau commercial des industries. Puis elles rapportent le tout à l'immédiateté de la scène, par un travail qui renverse la chronologie, l'ordre des causes, et attribue en propre aux termes de la relation les effets de la relation : l'artiste et le public. Les médiateurs modernes en enfilade qui ont permis de faire surgir ce miracle fonctionnel antique, tendus vers ce moment originel, en deviennent les modestes copistes, par le même geste qui fait de la scène la source de tous ses substituts. Disques, télévisions, radios, affiches, tous se réfèrent à elle comme à leur étalon-or. Origine de leur valeur, elle les sauve tous, en les muant en simples intermédiaires techniques d'une

communion qui leur est antérieure et incommensurable. Les opérations de production disparaissent sous ce qu'elles ont fait apparaître en vis-à-vis, la grâce du talent de l'artiste, et la souveraineté imprévisible des goûts du public. »⁴⁹⁶

Il s'agit là encore d'une piste de recherche, d'un élément d'analyse parmi d'autres, auquel je serai par la suite amené à revenir, mais qu'il convient de mentionner ici, ne serait-ce que pour offrir un bref aperçu de ce qui peut (et doit) compléter l'observation des évolutions de l'industrie musicale. Dans la suite de son travail, Antoine Hennion offre une vision « idéale » de médiations qui « (supposent) une qualification croisée qui soit d'une part équilibrée, démocratique, et d'autre part productrice, entre l'art et le public »⁴⁹⁷. Si l'on peut difficilement remettre en cause l'espoir que porte une telle vision, il semblerait néanmoins que l'observation offre relativement peu d'exemples de telles médiations co-productrices de sens. Mes divers travaux sur la starisation de Jim Morrison, puis sur les phénomènes analogues observés tant dans le mouvement techno *free* que dans la variété « télévisuelle », comme bien d'autres recherches contemporaines, tendent au contraire à souligner comment **les nombreuses médiations**, qui accompagnent et impulsent ces phénomènes musicaux, sont porteuses de logiques que l'on pourrait difficilement qualifier de « démocratiques » et qui tendent **non pas à co-produire un sens** mais plutôt à **neutraliser la possibilité même d'en produire**. C'est ce problème fondamental qu'aborde le théoricien américain Christopher Lasch, dans l'extrait suivant de son ouvrage *Culture de masse ou culture populaire*⁴⁹⁸, bien que cet auteur se focalise ici sur les médias de masse (alors que son analyse pourrait être étendue à d'autres médiations).

« (...) Les médias de masse ne doivent pas être considérés comme un simple vecteur de l'idéologie bourgeoise, ni même comme le moyen à travers lequel les propagandistes et publicitaires manipulent l'opinion publique, mais comme un système de communication qui mine systématiquement la possibilité même de la communication et rend le concept d'opinion publique de plus en plus anachronique. Là, réside le noyau de vérité de la formule de Marshall McLuhan, selon laquelle le médium est le message. »⁴⁹⁹

Certes, de telles hypothèses exigent un travail d'investigation et de recherche plus approfondi, afin de compléter et reconsidérer les pistes d'analyse que je viens de présenter. Mais avant d'aller plus loin dans ce sens, il s'agit de se focaliser plus spécifiquement sur la situation actuelle de l'industrie musicale en France, puis de tirer des enseignements de cet exposé général, par rapport au premier objet de ma recherche, à savoir l'approche critique elle-même.

⁴⁹⁶ HENNION, Antoine, *op. cit.*, pp325-326.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p378.

⁴⁹⁸ La traduction française du titre de cet ouvrage me paraît malheureusement peu judicieux, son titre original étant : *Mass culture reconsidered*.

⁴⁹⁹ LASCH, Christopher, *Culture de masse ou culture populaire*, Castelnau-le-Lez : Climats, 2001, p55.

B. La théorie critique face à l'industrie musicale contemporaine.

B.1. Quelques remarques préliminaires concernant l'état actuel de l'industrie musicale en France.

Après cet aperçu des principales évolutions de l'industrie musicale au cours du siècle dernier, il est nécessaire d'apporter quelques informations essentielles concernant la situation actuelle en France, ce qui nous rapprochera, en outre, d'un « cran » de plus vers le terrain de recherches que j'explore dans la suite de ce travail. Pour cela, je soulignerai tout d'abord certaines **particularités de cette « branche » de l'industrie culturelle en France**, tant du point de vue de sa structuration économique que de celui des différents acteurs sociaux qui sont impliqués dans ce secteur. Si l'évolution de la situation française s'intègre, comme on l'a vu, dans un ensemble de tendances lourdes que l'on retrouve dans tous les pays occidentaux (mais aussi, de manière croissante, dans les pays dits « du sud »), ces grandes orientations se déclinent de manières variées, selon l'histoire sociale, économique, politique et institutionnelle de chaque nation. Il ne s'agit donc pas de défendre ici une quelconque « exception française » mais d'illustrer les spécificités du champ à partir duquel et sur lequel j'ai effectué la plupart de mes travaux de recherche. Par ailleurs, comme on le verra à la fin de ce chapitre, la situation française s'inscrit pleinement dans un mouvement de « mondialisation culturelle », ce qu'illustrent certaines évolutions récentes de l'industrie musicale, à savoir **l'avènement du format MP3 et des techniques d'échange de données numériques.**

Une des premières grandes particularités de la situation française est sans aucun doute la **forte résistance d'un marché intérieur de musique et de chanson francophone**. Aujourd'hui, en effet, environ 60% des disques⁵⁰⁰ vendus en France sont édités par des maisons de disques établies sur le territoire national (ou en ce qui concerne une infime minorité, dans d'autres pays francophones). *A contrario*, 40% des disques vendus actuellement en France proviennent par conséquent de catalogues d'éditeurs phonographiques implantés hors du territoire national (principalement aux Etats-Unis et en Grande Bretagne). De plus, ce marché francophone est relativement restreint : en comparaison avec le marché mondial qui s'offre aux produits anglophones, on considère en général que le rapport, pour le « succès » d'un album, est de un à trente (un million de ventes pour un disque francophone ; trente millions pour un disque anglophone). Il est cependant incontestable que la France bénéficie d'une scène nationale – et de scènes locales – parmi les plus vivaces d'Europe. Cette ténacité, que l'on ne retrouve pas, par exemple en Allemagne ou en Italie, s'explique en partie par la législation en vigueur (loi du 1er

⁵⁰⁰ Lorsque j'utilise le terme disque, il s'agit de l'ensemble des supports musicaux matériels vendus (singles ou albums CD, DVD musicaux, CD SACD, vinyles...), sans distinction.

février 1994) qui garantit un quota minimal assurant la diffusion à la radio de 40% « d'œuvres musicales créées ou interprétées par des auteurs et artistes français ou francophones ». Il est primordial de signaler que cette protection a été obtenue, certes, grâce aux responsables politiques nationaux (soucieux, comme on le sait, de « préserver » la grandeur de la culture française), mais qu'ils répondaient ainsi directement aux pressions exercées par les producteurs et éditeurs phonographiques français, qui craignaient de perdre les revenus substantiels auxquels leur donne droit la redistribution des droits de diffusion radiophonique (garantie par la S.A.C.E.M. et la S.D.R.M.⁵⁰¹).

En consultant la presse spécialisée ou en s'entretenant avec des représentants de l'industrie phonographique française, on s'aperçoit que ces différents éléments contribuent à créer **des représentations assez particulières du secteur**, et notamment une vision dans laquelle celui-ci serait en quelque sorte « coupé » du reste du marché mondial du disque. Cette « illusion » est sans doute à mettre partiellement sur le compte de unilatéralité des rapports entre les sièges des multinationales et leurs succursales françaises (il n'est que très rarement question de vendre à l'étranger les artistes francophones « dénichés » par les succursales françaises, alors que les employés de ces mêmes labels ont un devoir de correctement commercialiser les artistes américains ou britanniques qu'on leur « transmet »). Par ailleurs, les succursales sont budgétairement « autonomisées » et, à leur tour, elles délèguent aux nombreux labels individuels la « prise de risque », l'obligation de réussite commerciale (et de rentabilité financière).

Parallèlement à ce manque flagrant de rationalisation, les éditeurs phonographiques souffrent d'une organisation hiérarchique imposante et d'un climat de compétition particulièrement exacerbé (même entre labels appartenant à la même *major*), ce qui contribue à recentrer chaque équipe autour de l'obsession d'un budget circonscrit et limité, qu'elle a pour mission de gérer sans pouvoir exercer d'influence véritable sur l'organisation globale de la structure financière à laquelle elle appartient (et encore moins sur le secteur économique dans son ensemble). Cette vision, largement partagée, d'un marché français coupé du contexte multinational de l'industrie du disque, paraît d'autant plus surprenante qu'en France le rapport entre maisons de disque appartenant aux *majors* et labels « indépendants » est de quatre contre un. Sans doute est-il important de formuler ici quelques remarques sur ces deux grandes catégories d'éditeurs phonographiques. Dans le chapitre précédent, j'ai tenté d'illustrer certains aspects fondamentaux des rapports qui lient les phénomènes de concentration, propres aux *majors*, aux stratégies de segmentation que l'on observe chez les « indépendants », mais la définition courante de ces deux acteurs économiques paraît assez discutable du point de vue socio-économique (ce d'autant plus lorsqu'on observe le mouvement tendanciel d'incorporation des « indépendants » par les *majors*). En effet, cette définition propose simplement que le label « indépendant » échappe au contrôle stratégique et

⁵⁰¹ La S.A.C.E.M., société des compositeurs et éditeurs de musique et la S.D.R.M., société des droits de reproduction mécanique, sont les deux organismes chargés en France de percevoir les droits sur les titres musicaux, revenus qui sont ensuite redistribués (par un ensemble d'organismes, dont le Fonds pour la Création Musicale en dernière instance) en fonction de l'utilisation des œuvres : concerts, supports

financier d'une multinationale, ce qui n'est pas le cas de la succursale d'une *major*, mais le degré d'autonomie réelle de ces maisons de disque « indépendantes » (en termes de pratiques professionnelles, de contraintes financières directes ou indirectes, de contraintes matérielles) n'est absolument pas pris en compte, tout comme les possibilités souvent très faibles de pérennisation de ces structures autonomes (qui, historiquement, ont souvent été soit rachetées par les *majors* si leur rentabilité pouvait être assurée, soit dissoutes par manque de financement ou de coordination interne).

Il s'agit là de deux facteurs qui ne rentrent évidemment pas en considération dans cette définition quelque peu statique qui, en fait, présente une fonction idéologique essentielle : celle d'« identifier » les différents acteurs de l'industrie du disque (mais il s'agit là d'une question à laquelle je reviendrai plus spécifiquement par la suite). La tendance historique au rachat des labels « indépendants » par les *majors*, qui participe clairement de ce que l'économiste Françoise Benhamou appelle la « dialectique de l'innovation et de la standardisation », porte à croire que la frontière entre les deux acteurs est d'autant plus faible que les premiers servent fondamentalement de « vivier » pour les seconds, comme le signalent les auteurs de *Capitalisme et industries culturelles*⁵⁰².

Au final, même s'il existe en France (comme ailleurs) ces « indépendants » irréductibles, qui préféreront se saborder plutôt que d'être « récupérés » par les « grosses machines », on est en droit de se demander si cette tendance n'est pas déjà en germe dans l'immense majorité des sociétés à capital restreint qui se constituent sporadiquement au sein de ce secteur économique, hypothèse qui rendrait d'autant plus caduque cette séparation « indépendant » – *major* qui reste pourtant si prégnante dans les représentations communes de l'industrie musicale. Il s'agit là néanmoins d'une discussion à laquelle je reviendrai plus spécifiquement dans la suite de ce travail ; ce serait certainement un peu cavalier que de prétendre qu'il n'existe, en France ni ailleurs, aucune tentative radicale de produire et d'éditer de la musique hors de la sphère d'influence des *majors* (voire même contre celle-ci)⁵⁰³.

En France, la situation a suivi cette tendance globale vers la concentration : les quatre grandes multinationales (*Universal*, *Sony-B.M.G.*, *Warner* et *E.M.I.*) étant, comme je viens de le mentionner, extrêmement bien représentées sur le marché actuel. Si le ratio *majors* –

matériels, diffusion numérique, illustration musicale (films, par exemple), clips, diffusion radiophonique ou télévisée, diffusion dans les commerces et les discothèques.

⁵⁰² Dans cet ouvrage, les auteurs distinguent trois types de « viviers » au sein desquels puisent les grandes sociétés de l'industrie phonographique : tout d'abord les groupes et musiciens déjà signés, qui peuvent être mobilisés quasiment à tout instant ; ensuite, l'ensemble des relations informelles que les éditeurs entretiennent aussi bien avec des pairs qu'avec des unités de production de type militant ou néo-artisanal ; enfin, tous les pratiquants occasionnels, amateurs, qui gravitent autour de l'industrie, participant occasionnellement de façon directe mais impulsant le système dans son ensemble. Les auteurs soulignent enfin la nécessité de l'association, pour les *majors*, d'un catalogue fixe, d'une part, et de ces différents « viviers » d'autre part, pour limiter les risques financiers.

⁵⁰³ Cela dit – et c'est là l'une des questions fondamentales de ce travail – il me paraît indispensable de saisir dans quelle mesure ces tentatives « émergentes » ou « contre-culturelles » participent objectivement de la

« indépendants » était sensiblement le même lors de la parution de l'ouvrage *Capitalisme et industries culturelles* à la fin des années 1970⁵⁰⁴, il convient de souligner que la décennie suivante a été marquée par une recrudescence sensible de structures « alternatives ». A partir de 1985, des labels tels que *Boucherie Prod*, *Abatrash*, *New Rose* ou *Crash Disques* ont tenté de s'organiser afin de produire et de distribuer leurs créations en essayant de court-circuiter les intermédiaires des *majors*. On a alors assisté à l'éclosion d'une florissante « scène alternative française » dont les groupes phares étaient *les Garçons Bouchers*, *la Mano Negra*, *les Béruriers Noirs* ou encore *Paris Combo*, pour ne citer que ceux-là. Néanmoins, ces structures, désireuses de proposer un large catalogue à bas prix (et évitant volontairement le recours aux compilations et autres tactiques commerciales), ont rapidement rencontré deux obstacles majeurs. Premièrement, elles devaient faire face à une baisse générale des coûts de production, dont profitaient avant tout les compagnies déjà établies ; d'autre part elles parvenaient difficilement à s'implanter face à un réseau de distribution détenu à plus de 60% par les grandes surfaces alimentaires (hypermarchés) ou spécialisées (*F.N.A.C.* et *Virgin Mégastores*). Si certaines de ces structures ont réussi à se maintenir jusqu'aujourd'hui (c'est notamment le cas de *Play it again Sam* ou encore de *Last call records*), les années 1990 ont vu le rachat de nombreux labels « indépendants » par les grands éditeurs phonographiques (c'est par exemple le cas du label indépendant *Lithium* qui fut repris par un label de la société *Virgin Records*, elle-même propriété du groupe *E.M.I.* – cheminement complexe mais assez typique). Comme le soulignait le journaliste Daniel Cohen dans l'édition du *Monde* du 23 mars 2005, depuis une dizaine d'années, les *majors* ont cru pouvoir s'affranchir partiellement des « viviers » que constituent les labels « indépendants » :

« Selon les experts, ce serait une autre raison pour laquelle elles ont perdu du terrain : la qualité s'en est immédiatement ressentie, expliquant aussi en partie la chute des ventes. »⁵⁰⁵

En effet, quelle qu'en soit l'explication exacte, les ventes de disques subissent actuellement une baisse considérable en France (comme dans le reste du monde), puisque celles-ci ont décliné de plus de 30% depuis l'année 2002. Il est enfin intéressant de constater que cette « crise », que j'aborderai un peu plus loin, touche inégalement les différents types d'éditeurs phonographiques, le total des ventes des « indépendants » ayant, quant à lui, progressé de 15% en 2003, par exemple⁵⁰⁶.

Comme je le signalais dans le chapitre précédent, la seconde grande période de l'évolution de l'industrie musicale a été marquée par l'apparition (aux Etats-Unis d'abord) de

totalité de l'industrie musicale. Je reviendrai évidemment à ces interrogations dans les chapitres qui suivent et, de façon plus approfondie, dans la troisième partie.

⁵⁰⁴ HUET, Armel, ION, Jacques, LEFEBVRE, Alain, MIEGE, Bernard, PERON, René, *op. cit.*, p179.

⁵⁰⁵ COHEN, Daniel, « Musique piratée ou musique libérée ? », in *Le Monde*, 29/03/2005, p15.

⁵⁰⁶ VILLARD, Nathalie, « Plan Orsec dans le business de la musique », in *Capital*, juin 2004, p48.

stations de radio entièrement orientées vers un public de « teenagers », et dont la programmation était majoritairement consacrée à la diffusion des nouvelles musiques. En France ce phénomène s'est développé plus tardivement, du fait du maintien du monopole de l'O.R.T.F. (ce qui explique d'ailleurs l'absence d'une étude spécifique de cette branche industrielle dans l'ouvrage *Capitalisme et industries culturelles*)⁵⁰⁷. C'est suite à la régularisation des « radios libres », après la victoire de la gauche aux élections de 1981, puis à l'ouverture de la bande FM aux réseaux privés financés par la publicité (1984 - 1986) qu'apparaissent des radios à contenu purement musical visant les adolescents et les jeunes adultes. Deux des pionniers de ce mouvement de libéralisation des ondes, *NRJ* et *RFM* sont encore fortement présents dans ce qui est aujourd'hui devenu une branche industrielle cruciale, aussi bien en termes de poids financier que du point de vue de l'influence exercée par ce média sur l'industrie musicale dans son ensemble.

Il est nécessaire de brièvement présenter la structuration économique actuelle de ce secteur avant de considérer les conséquences de cette organisation particulière du point de vue de l'offre musicale. A l'heure où j'écris, six grands groupes détiennent les principales radios privées⁵⁰⁸. On retrouve tout d'abord le groupe *Berthelsmann* (propriétaire de la *major B.M.G.*), qui contrôle *RTL*, *RTL2*, *Fun Radio* (ainsi que les chaînes de télévision *M6*, *M6 Music* et *Fan TV*, et la majorité de la presse pour adolescents distribuée en France). Vient ensuite le fabricant d'armes *Lagardère*, propriétaire d'*Europe 1*, *Europe 2*, *RFM* et *MFM*. Le groupe *Lagardère* (par ailleurs premier groupe de presse en France, principal actionnaire des éditions *Hachette* et de la télévision musicale *MCM*) contrôle également les régies publicitaires d'une centaine de radios locales (ainsi que celle de la radio *Skyrock*). Le groupe *NRJ* est l'une des sociétés les mieux placées sur le marché de la radio, notamment par le biais de son approche stratégique qui cible par tranches d'âge et catégories socio-professionnelles. Il détient les radios *NRJ* (13-34 ans), *Chérie FM* (25-49 ans), *Nostalgie* (plus de 50 ans), *Rires et Chansons* (C.S.P. élevées). De plus, ce groupe vient de lancer la chaîne de télévision numérique *NRJ TV*, tandis qu'il est également présent dans le secteur de la presse pour adolescents et l'édition phonographique (avec le label *NRJ Music*, spécialisé dans les compilations). Ensuite, on peut mentionner la station *Skyrock* elle-même, qui appartient au groupe *Orbus* (détenu à 80% par le fond d'investissement britannique *Morgan Greffell Private Equity*). Enfin, on trouve deux autres groupes significatifs : *Nextradio* (*RMC info*, *BFM*, *Radio Classique*) et le groupe *Sud Communication* (*Sud Radio*, *Wit FM*). Ces différents acteurs économiques sont chacun fortement impliqués dans les négociations financières actuellement en cours dans le secteur de la télévision numérique, ce qui a pour conséquence une assez grande instabilité. Ces informations sont donc données à titre indicatif car, si les positions des groupes *Berthelsmann*, *Lagardère* et *NRJ* paraissent assez sûres, il est fort

⁵⁰⁷ En effet, à la fin des années 1970, en matière de « paysage radiophonique », hormis les stations publiques et les grandes radios périphériques (*Europe 1*, *RMC*, *Radio Andorre*, etc.), il n'existait que des « radios pirates », réprimées par les autorités. Emettant sur la bande F.M. de manière illégale, ces stations bénéficiaient généralement de très faibles moyens et proposaient souvent une programmation à caractère politique et contestataire.

possible de constater à moyen terme une implication plus grande de groupes comme *Bolloré* et *Dassault* au sein du paysage radiophonique français.

Cet « étalage » de grands noms du capitalisme européen peut certes avoir des effets un peu hypnotiques, mais il s'agit de comprendre que le **contrôle des radios** (et plus particulièrement des radios à contenu musical) **participe d'importantes stratégies de concentration horizontale**. Ainsi, on retrouve la concurrence entre les trois grands groupes radiophoniques aussi bien dans le secteur de la télévision (si *Berthelsmann* est propriétaire de *M6* et d'autres chaînes spécialisées, *Lagardère* est actionnaire de *Canal+* et de chaînes du bouquet *Canal satellite*, tandis que *NRJ* possède sa propre chaîne généraliste sur le réseau numérique hertzien). De même, dans l'industrie phonographique, on retrouve les mêmes logiques concurrentielles, *B.M.G.* étant un de principaux rivaux de *Universal* (l'actionnaire majoritaire du groupe *Canal+* et par conséquent stratégiquement lié à *Lagardère*). Il en va de même dans le domaine de la presse spécialisée pour adolescents, qui partage les mêmes cibles que les principales radios musicales.

Bien qu'étant, comme on le voit, structurellement liées aux grands groupes de communication, les principales radios musicales privées (*RTL2*, *Fun Radio*, *Nostalgie*, *NRJ*, *Skyrock*, *Rires et chansons*, *Wit FM*, *Chérie FM*, *RFM*, *MFM* et *Radio Classique*) présentent néanmoins une autonomie relative qui tient à leur mode de financement : celui-ci est directement réalisé par le biais de la publicité. **Ces radios ont en effet comme fonction fondamentale de servir de supports publicitaires, pour l'ensemble des éditeurs phonographiques**, tout d'abord (d'où l'un des intérêts de la concentration verticale afin de promouvoir les ventes de disques, que ce soit par la publicité ou la simple diffusion de produits musicaux), mais également **pour toutes les autres catégories d'annonceurs** qui sont en mesure d'acheter des séquences publicitaires radiodiffusées. Ainsi, la rentabilité financière des radios musicales privées (tout comme celle de l'ensemble des médias du secteur privé) dépend directement de leur part d'audience, qui détermine le tarif auquel les radios vont pouvoir vendre leurs espaces publicitaires et donc la plus-value que ces entreprises pourront ainsi réaliser. Or, pour tenter d'optimiser leurs parts d'audience, les programmeurs musicaux des radios disposent d'un ensemble d'outils et de paramètres qui ne sont pas sans conséquence sur le choix des musiques diffusées.⁵⁰⁹ Un des principaux outils utilisés par les programmeurs radiophoniques est l'ensemble d'enquêtes professionnelles commercialisées par le C.C.A. (centre de communication avancée⁵¹⁰), dont l'une des « règles d'or », reprise en cœur par l'ensemble des programmeurs, stipule que 90% des gens interrogés préfèrent écouter des chansons qu'ils connaissent plutôt que des chansons qu'ils ne connaissent pas.

Ceci a notamment pour conséquence directe de favoriser un mode de diffusion par « rotations », c'est-à-dire le fait de diffuser cinq à quinze fois une même chanson dans une période

⁵⁰⁹ Source : Stage « Le disque », C.I.F.A.P., octobre – novembre 2003.

⁵⁰⁹ Source : Stage « Le disque », C.I.F.A.P., octobre – novembre 2003, pour les remarques qui suivent concernant la programmation des radios musicales privées.

de vingt-quatre heures : il s'agit là d'une technique couramment utilisée pour « fidéliser » l'audience. Il importe de comprendre tout d'abord que les diverses radios musicales précitées ne « ciblent » pas toutes les mêmes catégories d'auditeurs.

La programmation de *Chérie FM* est directement orientée vers 'a fameuse « ménagère de moins de cinquante ans » tandis que *Skyrock*, *Fun Radio* et *NRJ* visent tous les trois en priorité la catégorie d'âge des 13 à 25 ans. Ces trois dernières stations sont intéressantes à observer de façon plus détaillée, du point de vue de la manière dont s'opèrent leurs choix de programmation. Comme on l'a vu, la loi du 1er février 1994 fixe un maximum de 60% de diffusion de musique non francophone (anglophone, dans les faits). Pour déterminer le contenu de ces 60%, les programmeurs de ces radios s'appuient tout d'abord sur les **statistiques américaines** et se réfèrent en premier lieu au fameux magazine professionnel, *Billboard*, un hebdomadaire américain qui livre chaque semaine les classements des ventes par style de musique. Les choix en matière de musique étrangère diffusée se font donc, à quelques exceptions près, par le biais de la liste des plus gros « tubes » américains des mois qui précèdent (et en fonction des dépenses publicitaires de chaque *major* – je reviendrai sur ce point un peu plus loin). Parmi les 40% qui restent à programmer – que la loi oblige d'allouer à la création musicale francophone – il est important de savoir que la législation prévoit la diffusion de « 20% de nouveaux talents ou de nouvelles productions ». Afin de ne pas prendre de « risques inutiles », une majorité de ces nouveautés sont en général les **nouveautés d'artistes déjà connus**. De plus, il est important de souligner que si la législation exige un certain quota de nouveautés, il n'est aucunement fait mention d'un ratio *majors* – « indépendants », en ce qui concerne la provenance de celles-ci. Or, les grandes maisons de disque figurent parmi les principaux clients des radios musicales, dans la mesure où elles préachètent des espaces publicitaires en chaque début d'année. Par conséquent, si les *majors* ne décident pas directement de la programmation musicale, les **programmeurs sont officiellement tenus de diffuser des titres édités par ces maisons de disques** en fonction du budget publicitaire de chacune d'entre elles

Cet exposé de la situation donne une idée assez claire de la **place réduite qui est laissée aux véritables « nouveautés »**, mais lorsqu'on considère le temps d'antenne qui reste enfin pour les nouveautés provenant de maisons de disque « indépendantes », les proportions s'avèrent tout simplement risibles (sinon scandaleuses). On estime à quatre cents le nombre de nouveautés qui sortent chaque mois en France. Sur ces quatre cents, la programmation d'une radio comme *NRJ* pourra, au final, proposer deux à trois places pour de véritables nouveautés. Or, même si le titre d'un artiste produit et édité par une maison de disques « indépendante » parvient à se hisser dans le classement YACAST et POWER70 (deux sociétés qui recensent les diffusions de l'ensemble

⁵¹⁰ Cf. <http://www.lecca.com/>

⁵¹¹ Cette « marge de manœuvre » laissée aux programmeurs a d'ailleurs pour conséquence paradoxale de renforcer la concurrence entre labels d'une même *major* : par exemple, *Barclay* et *Polydor*, qui appartiennent pourtant tous deux au group *Universal*, se livreront une compétition acharnée pour obtenir les « rotations » les plus importantes, la plus large diffusion radiophonique de leurs « poulains ».

des titres au niveau national, sur plus de soixante cinq radios et 95% de l'audience nationale)⁵¹² et, de cette manière, entre dans la play-list de *NRJ* (en « rotation » très faible, assurément), six semaines après, des sondages effectués par téléphone auprès d'un panel d'auditeurs de la station déterminent systématiquement si le titre est conservé ou non – et dans le cas où la réaction de ce panel serait négatif, les éditeurs phonographiques « indépendants » n'ont évidemment pas les mêmes « arguments » à faire prévaloir que les *majors* (qui peuvent, dans le pire des cas, tenter de relancer leur « poulain » grâce à une campagne de publicité).

Pour conclure, ces quelques informations me paraissent fort intéressantes, dans la mesure où elles mettent clairement en lumière les **conséquences dramatiques en termes de formatage et de cloisonnement de l'offre musicale** proposée par les principales radios privées. Bien entendu, il ne s'agit pas de nier qu'il existe encore de nombreuses radios associatives (réseau des *Radio Campus* et radios *Ferarock*), ainsi qu'un certain nombre de stations ayant conservé l'esprit militant et cosmopolite de l'époque des « radios libres » (comme la station lyonnaise *Radio Canut* ou *Radio Zinzina*, qui émet depuis les Aïpes de Haute Provence), mais l'influence sociale de celles-ci reste extrêmement faible, notamment face aux moyens (financiers, médiatiques, idéologiques...) dont dispose le secteur privé⁵¹³.

Enfin, il convient d'ajouter quelques mots concernant le **service radiophonique public**, à travers un exemple récent qui a trait à la musique classique. En 2004, pour la première fois depuis sa création vingt et un ans plus tôt (par une équipe « dissidente » de *France Musiques*), la radio privée *Radio Classique* a dépassé en part d'audience son « rival » du secteur public. Selon les analystes, le succès de cette radio privée a été assuré par une stratégie simple, appliquée comme on l'a vu par les autres stations que je viens d'évoquer, à savoir la diffusion de morceaux majoritairement *déjà connus* par les auditeurs. Ainsi, en s'appuyant sur des « grands succès » et des vedettes du répertoire classique, *Radio Classique* a devancé *France Musiques*, dont la mission de service public impliquait une part importante de découvertes et un rôle d'initiateur vis-à-vis de compositeurs et d'orchestrations parfois obscurs, peu connus (et qui ne figurent généralement pas parmi les morceaux retenus pour les nombreuses « compils » du classique). La réaction de la direction de *Radio France* ne s'est pas faite attendre : le directeur de *France Musiques*, Pierre Bouteiller, a été congédié sur le champ. Dans la foulée, une nouvelle grille d'émissions fut présentée, officiellement afin de « rajeunir » l'audience de la station publique, qui était décidément devenue trop « vieux jeu ».

⁵¹² C'est le groupe *Lagardère* qui contrôle les régies publicitaires de l'ensemble des radios de réseaux YACAST et POWER70, ce ajoute un ultime paramètre de verrouillage (s'il y en avait encore besoin !).

⁵¹³ Je développerai une série de réflexions concernant ces radios « indépendantes » dans la suite de ce travail. Au risque de me répéter, ce n'est pas dans le but de « noircir » cet exposé descriptif de l'état actuel de l'industrie musicale en France que j'ai choisi de d'illustrer ici la structuration et les modalités de diffusion propres aux radios musicales privées, mais bien parce que celles-ci participent foncièrement d'une dominance culturelle qui touche la vaste majorité des acteurs sociaux et qui se décline, à mon sens, sous

Depuis quelques années le secteur de la distribution musicale est également marqué par une réduction sensible de l'offre. Néanmoins, ce phénomène ne s'apparente pas à une simple baisse quantitative des produits commercialisés. En France, plus de 50% de la distribution de disques (en chiffre d'affaires) se fait par le biais des grandes surfaces, où le disque est par ailleurs classé parmi les « produits d'appel », c'est-à-dire des marchandises qui sont considérées comme étant utiles avant tout pour attirer les consommateurs vers d'autres produits, plus rentables.⁵¹⁴ Or, il est important de savoir qu'un rayon musical d'hypermarché propose en moyenne six mille références (comparées aux cent vingt mille de la *F.N.A.C. Musique* de La Bastille, par exemple)⁵¹⁵. Ce chiffre donne une première idée du caractère extrêmement réduit de l'offre musicale majoritairement distribuée, mais il ne faudrait pas s'imaginer pour autant que les grandes surfaces spécialisées en produits culturels présentent une offre beaucoup plus large (malgré le chiffre heureusement assez élevé du plus grand point de vente de disques en France). Ce **phénomène de restriction de l'offre** est d'ordre structurel et s'observe également chez les deux principaux distributeurs de produits culturels. Les magasins *F.N.A.C.* (groupe *Pinault-Printemps-Redoute*) représentent en effet 25% de la distribution totale, tandis qu'en quatrième place (derrière *Auchan* et *Carrefour*), on trouve le groupe britannique *Virgin*, dont le chiffre d'affaires des *Virgin Mégastores* équivaut à 8,5% du marché français. Il est intéressant de souligner que si les ventes de disques ont baissé d'environ 15% par an depuis 2002⁵¹⁶, le nombre total de références vendues, quant à lui n'a cessé de croître⁵¹⁷. Cette augmentation s'explique principalement par la diversification des supports (CD, CD SACD, DVD musical...) et des formes de packaging pour les artistes établis, ainsi que par les opérations spéciales (coffrets, simili disques d'or, etc.). Dans la mesure où la surface d'exposition allouée aux disques n'a pas été augmentée – ce qui semble logique, puisque le marché subit une baisse globale – la durée d'exposition moyenne de chaque disque sur le lieu de vente a, quant à elle, fortement chuté : de l'avis des professionnels de la distribution, une nouveauté bénéficie aujourd'hui d'une période extrêmement courte (deux à trois mois maximum) pour « faire ses preuves »⁵¹⁸. De plus, la **politique de gestion des stocks à flux tendus** qui s'est généralisée dans les grandes surfaces alimentaires et spécialisées a pour conséquence que les choix s'orientent vers les « valeurs sûres », les compilations et « les nouveautés – issues ou non des émissions de télé-réalité – qui sont fortement mises en rotation par les radios. »⁵¹⁹

diverses formes, jusque dans les tentatives les plus résolues pour s'en défaire. Mais il s'agit là d'une proposition que je serai évidemment amené à étayer plus sérieusement dans la suite de ce travail.

⁵¹⁴ Source : Stage « Le disque », C.I.F.A.P., octobre – novembre 2003.

⁵¹⁵ *Le Monde, dossiers et documents : La culture face aux risques du marché*, n°337, décembre 2004, p1.

⁵¹⁶ Source : Stage « Le disque », C.I.F.A.P., octobre – novembre 2003. Lire également : « Plan Orsec dans le business de la musique », in *Capital*, juin 2004.

⁵¹⁷ 271,755 références différentes ont été distribuées en 2003, contre 223,209 en 2002. Source : Stage « Le disque », C.I.F.A.P., octobre – novembre 2003.

⁵¹⁸ Source : Stage « Le disque », C.I.F.A.P., octobre – novembre 2003

⁵¹⁹ BAUDELLOT, Christian, « Le Commerce de détail » in *Formation Disque*, p7. (Stage « Le disque », C.I.F.A.P., octobre – novembre 2003).

Lorsqu'on connaît l'extrême régularité de l'offre musicale diffusée par les grandes radios F.M., de tels choix commerciaux n'augurent rien de bon pour la diversité musicale. Ces quelques remarques montrent, en dernière analyse, que la stratégie globale des industriels (tant au niveau de la production qu'en ce qui concerne les diverses formes traditionnelles de diffusion) s'apparente clairement à un repli trileux vers les « valeurs sûres » de la *variété*, c'est-à-dire vers **cette offre pleinement *mainstream*** que de plus en plus de consommateurs, à en croire les analystes, jugent « indigne d'achat » et se contentent, éventuellement, de télécharger « illégalement », au coup par coup, au lieu d'acheter des albums entiers⁵²⁰. A ce propos, l'édition de juin 2004 de la revue de vulgarisation économique *Capital* offrait quelques témoignages fort significatifs (malgré le ton typiquement racoleur avec lequel ils sont présentés) :

« A terme, cette convergence d'intérêts entre distributeurs et diffuseurs est fatale à la création », s'alarme James Roberts, consultant au cabinet londonien Mercer. Pour la première fois cette année, les directeurs artistiques des principaux labels ont déserté le Printemps de Bourges, vaste marché pour stars en herbe. « On n'a plus de budget pour signer de jeunes artistes, alors pourquoi viendrait-on ? », s'interroge l'un d'entre eux. De toute façon, les cases « artistes en développement » sont occupées par les ex-« Star Ac » (Universal coproduit l'émission). Entre deux grosancements, les labels préfèrent faire tourner leur fonds de catalogue et multiplier les compils. Une stratégie du « sauve qui peut » aux conséquences dramatiques. « Vendus au prix d'un album d'artiste, ces produits hypermarkétés dévalorisent la musique », déplore Philippe Ulrich, producteur d'Henri Salvador (...). Du coup, le consommateur n'a plus d'états d'âme à télécharger sur Internet. « Surtout, en ne renouvelant pas leur portefeuille d'artistes, les majors se préparent à un réveil plus douloureux encore dans cinq ans », prédit Vincent Frèrebeau, patron du label Tôt ou Tard (...). »⁵²¹

Il est nécessaire de conserver à l'esprit les remarques que formulent ici ces quelques acteurs de l'industrie musicale, notamment lorsqu'on considère les conditions sociales (et notamment les conditions de travail) que connaissent les différents protagonistes directs de cette branche économique. A l'une des extrémités de la « chaîne de production », les artistes (compositeurs, musiciens et interprètes) ne bénéficient pas – c'est le moins qu'on puisse dire – de statuts particulièrement enviables (si ce n'est pour une infime minorité de stars).

En France, actuellement, on estime qu'un artiste sur environ cent cinquante parvient effectivement à signer un contrat avec un éditeur phonographique⁵²², ce qui, d'ailleurs ne garantit en rien une rémunération décente et régulière. De études récentes, ainsi que de nombreux récits d'expériences de groupes ayant réussi à « signer » un contrat d'artiste, soulignent les conditions pénibles et peu avantageuses pour les musiciens qui sont imposées par les maisons de disque⁵²³.

⁵²⁰ *Le Monde, dossiers et documents : La culture face aux risques du marché*, n°337, décembre 2004. p3.

⁵²¹ VILLARD, Nathalie, « Plan Orsec dans le business de la musique », in *Capital*, juin 2004, pp49-50.

⁵²² Un directeur artistique rencontré durant le cadre de mes recherches me confia que sur les deux à trois mille projets (tous genres et tous supports confondus) proposés chaque année à son label, *Jive (B.M.G.)*, il en « signait » en général... un seul.

⁵²³ A titre d'exemple, on peut se référer au texte du producteur américain Steve Albini, « The problem with music », qui illustre, avec une sincérité acerbe, la manière dont un grand nombre de groupes contemporains

Le récent conflit des intermittents du spectacle a mis en lumière la précarité croissante de cette catégorie de travailleurs, d'autant plus que de graves menaces pèsent aujourd'hui sur l'avenir de cette forme originale de redistribution des ressources. Comme on a pu le constater ces dernières années, le patronat français a violemment remis en cause le système de l'intermittence (dont il est statutairement co-gestionnaire), alors que les employeurs sont eux-mêmes à l'origine du recours abusif à cette forme de rémunération pour des activités aussi diverses que le journalisme télévisuel (*France 2, TF1*), l'animation et la gestion des parcs d'attraction (*Disney, Puy du Fou*) ou encore la coiffure des stars de cinéma⁵²⁴. Néanmoins, même si cette possibilité de rémunération existe encore, il serait erroné de considérer qu'une majorité de musiciens en bénéficie effectivement : l'obligation d'exercer une activité salariée complémentaire est souvent le lot des musiciens qui constituent ce troisième « vivier » de l'industrie phonographique qu'évoquent les auteurs de *Capitalisme et industries culturelles*. Enfin, il n'est pas étonnant de constater qu'un grand nombre de musiciens, « amateurs » selon les critères du marché (mais souhaitant consacrer entièrement leur force de travail à la création musicale), trouvent comme seule possibilité de survie le recours au R.M.I., avec tout ce que cela entraîne, par ailleurs, comme longues et pénibles démarches, comme incessantes justifications, auprès des pouvoirs publics (sans parler des sacrifices matériels qu'implique un revenu mensuel d'à peine quatre cents euros).

Si l'on considère les conditions sociales de la grande majorité des différents « médiateurs » dont l'activité participe à mettre en lien le travail des musiciens avec le public de consommateurs, on s'aperçoit que, là encore, il s'agit d'un secteur économique caractérisé à la fois par une **précarité importante et de fortes implications personnelles** des acteurs. Je ne parle pas ici des dirigeants des grandes maisons de disque (et des actionnaires majoritaires qui bénéficient effectivement de la distribution de la plus-value réalisée par les ventes de produits musicaux) mais des milliers de travailleurs des structures « indépendantes » : managers de groupes, employés de salles de spectacle, de labels, de studios d'enregistrement, tourneurs et programmeurs, techniciens de scène, ingénieurs du son, distributeurs indépendants, organisateurs de festivals et de « tremplins », membres d'associations culturelles, éditeurs de guides professionnels, graphistes, photographes, illustrateurs, secrétaires, etc. Dans un grand nombre de cas, la fragilité économique de ces différentes structures se répercute directement sur les conditions de travail, la rémunération à hauteur du S.M.I.C. étant souvent tout à fait hors de question, les contrats à durée indéterminée encore plus.⁵²⁵

sont attirés, puis sciemment manipulés par les éditeurs phonographiques, pour se voir au final rémunérés plus faiblement encore que s'ils s'étaient engagés à mi-temps dans un point de vente de restauration rapide. Pour davantage d'informations à ce sujet, on peut consulter le site très fourni <http://www.arancidamoeba.com/>. De même, le stage que j'ai réalisé avec la C.I.F.A.P. a été l'occasion de parcourir des exemples types de contrats d'artiste et d'observer les clauses iniques dont regorgent ces documents dont la fonction fondamentale est d'assurer une plus-value optimale à l'éditeur phonographique, la rémunération de l'artiste étant pour ainsi dire accessoire, tant la marge de manœuvre et les possibilités de négociation sont réduites pour les musiciens qui « arrivent sur le marché ».

⁵²⁴ *Le Monde, dossiers et documents : La culture face aux risques du marché*, n°337, décembre 2004, p1.

⁵²⁵ Source : Stage « Le disque », C.I.F.A.P., octobre – novembre 2003.

Si au cours des vingt dernières années, ce secteur a pu bénéficier de différentes formes d'aide de la part des pouvoirs publics (principalement par le biais des divers programmes d'« emplois aidés »), ce type de subventionnement est aujourd'hui fortement remis en cause. Là où des possibilités de soutien public existent encore, celui-ci transite par le biais d'un ensemble de canaux hétéroclites (structures associatives diverses, organismes publics, antennes régionales de la D.R.A.C., conseils généraux, conseils régionaux, municipalités) qui ne favorise en rien une répartition démocratique et cohérente des fonds effectivement disponibles, d'un point de vue national.⁵²⁶ **La motivation des acteurs de ce secteur est donc un facteur crucial pour son maintien et son développement futur**, puisque pour la plupart des travailleurs de l'industrie musicale, il ne s'agit évidemment pas d'y « faire fortune » mais, plus prosaïquement, de se garantir une rémunération minimale permettant de continuer d'exercer une activité personnellement gratifiante. Ceci explique, en outre, l'importance du bénévolat dans ce secteur, mais il ne faut pas non plus surestimer l'attrait durable de telles conditions : la rotation de la force de travail y est en effet élevée ; l'attrait de situations professionnelles moins « intéressantes » mais plus sûres finit souvent par éroder l'enthousiasme de jeunes passionnés de musique. Mon expérience et mes enquêtes sur la scène musicale bordelaise (que je relaterai de façon plus détaillée dans la suite de ce travail) confirment largement ces diverses observations, tout comme les recherches menées par Cécile Creuze autour d'une salle de diffusion de musiques amplifiées de la région parisienne, *Le Plan*. Dans son article « Portrait d'un équipement en émergence continue », cette chercheuse en sciences de l'éducation résume très justement les préoccupations qui constituent le quotidien des travailleurs soumis à cette « fragilité durable » :

« La situation de l'équipement dont je parle est, effectivement, celle d'un équilibre précaire à maintenir. Après vingt ans d'existence, Le Plan demeure dans une logique de survie, cherche à construire les outils d'une stabilité, oscille encore, il y a quelques mois, vers le découragement... La précarité est vécue sur différents critères : le statut de l'entreprise d'insertion, la fragilité financière et organisationnelle, la faiblesse des financements publics, les changements d'équipe, le bénévolat des responsables, le système d'« économie souterraine » à stopper avec la nouvelle fiscalité à intégrer, les locaux à rénover ou à repenser, l'urgence... »⁵²⁷

Au sein des *majors* et des entreprises qui sont directement liées aux grands éditeurs phonographiques (sociétés de pressing et de gestion des stocks, distributeurs grossistes, distributeurs détaillants, radios, etc...), les conditions sociales ne sont guère plus reluisantes. Les quatre *majors* ont en effet eu recours à une série de « dégraissages » massifs : six cents licenciements sous la forme de plans sociaux depuis 1995. Aujourd'hui imputés à la baisse des

⁵²⁶ Pour une étude précise de cette question, je renvoie à la thèse de doctorat de Thierry Van den Berg (actuellement en cours de rédaction) ainsi qu'à ce travail de recherche : VAN DEN BERG, Thierry, *Le hip-hop, un enjeu de communication sociale*, Mémoire de DEA, Université de Bordeaux 3 Michel de Montaigne, 2001, 196 p.

ventes de disques, ces licenciements sont également (et sans doute principalement) causés par les mouvements de concentration qui ont caractérisé cette même période. Après *Universal* et *Warner*, c'est aujourd'hui au tour de *Sony-B.M.G.* de supprimer des postes. A l'heure où j'écris, la société multinationale s'apprête à licencier 40% de son personnel, suite à la fusion des deux compagnies l'année dernière, ce qui ne va pas sans soulever une colère – pourtant largement impuissante – des salariés de l'ensemble du secteur, « indépendants » y compris⁵²⁸. Par ailleurs cette fusion aura inévitablement des conséquences directes sur les sous-traitants des deux compagnies puisqu'elle entraînera, par exemple, la constitution d'une seule équipe commerciale (et de nouveaux renvois de salariés). De même, la concentration occasionnera une refonte des équipes au niveau de la logistique, de la fabrication et du stockage des disques, et la mise en place d'une plateforme unique, avec là encore une réduction « logique » du personnel. Il s'agit bien entendu de chiffres assez faibles par rapport à d'autres branches industrielles (cent quatre-vingt emplois perdus chez *Sony-B.M.G.*), mais il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit là d'une société multinationale et que, par conséquent, le coût social est à envisager en termes globaux, le même phénomène touchant simultanément l'ensemble des succursales, de par le monde.

Au sein de ces mêmes *majors*, on assiste, à en croire les analystes de la C.I.F.A.P. et d'autres professionnels interrogés, à des mouvements réguliers de remplacement des anciens « mélomanes » par un personnel plus jeune, formé dans les grandes écoles de management ou de commerce. Ce phénomène, qui touche plus particulièrement les cadres moyens et supérieurs chargés de coordonner la production musicale (directeurs artistiques, chefs de produit), ainsi que les responsables des services de marketing, s'accompagne d'une importante instabilité du personnel. Le changement fréquent des équipes au niveau de la production, le recours au « one shot »⁵²⁹, et l'emploi massif de stagiaires⁵³⁰, constituent autant de caractéristiques de l'organisation salariale des *majors*, d'ailleurs souvent dénoncées par les musiciens qui « signent » avec ces labels dans la mesure où cette valse du personnel rend difficile l'identification d'interlocuteurs durables pour leurs rapports avec les maisons de disque.

Certes, il ne faudrait pas tomber dans les représentations stéréotypées d'un âge d'or révolu des *majors* « à visage humain » – ces sociétés ont de tous temps fonctionné selon des logiques capitalistes évidentes – mais on peut supposer que du fait de la concentration accrue et du mouvement général vers la financiarisation, les politiques purement gestionnaires visant à court terme une rentabilité optimale tendent à prendre le pas sur l'autonomie relative dont

⁵²⁷ CREUZE, Cécile, « Portrait d'un équipement en émergence continue », in *Emergences culturelles et jeunesse populaire*, BOUCHER, Manuel, VULBEAU, Alain (sous la direction de), Paris : L'Harmattan, 2003, pp182-183.

⁵²⁸ HACHE, Victor, « La colère manifeste des salariés du disque », in *L'Humanité*, 01/04/2005, p18.

⁵²⁹ Cet anglicisme couramment utilisé dans le « métier » signifie tout simplement le recours à des sous-traitants ou des intervenants indépendants (qu'il s'agisse de musiciens, de techniciens ou encore de professionnels de la communication, du marketing) pour la réalisation d'un projet spécifique et ponctuel.

⁵³⁰ Pour se donner une idée de l'utilisation que font les *majors* et leurs sous-traitants de cette main d'œuvre très bon marché que constituent les stagiaires, il suffit de consulter les annonces de stages proposées sur le site de l'I.R.M.A. (Informations et ressources pour les musiques actuelles) : <http://www.irma.asso.fr/emploi/>. Pour la seule période du 20/04/2005 au 20/05/2005 plus de quatre-vingts nouveaux postes de stagiaires s'offraient aux jeunes désireux de rentrer dans l'industrie de la musique par cette « petite porte »...

pouvaient encore se prévaloir, il y a quinze ou vingt ans, les labels spécialisés appartenant aux *majors*.

On peut conclure que le maintien d'une force de travail précaire et instable constitue une caractéristique fondamentale de l'industrie musicale dans son ensemble. Comme on peut le voir, cette précarisation ne touche pas de façon identique les travailleurs des différentes « branches » de l'industrie. Endémique parmi les structures « indépendantes » et les organisations locales, où l'on a aussi très souvent recours au bénévolat, l'insécurité sociale se traduit en termes plus cycliques au sein des *majors*. Il en va logiquement de même pour les très nombreux sous-traitants et les sociétés qui gravitent autour de celles-ci. La flexibilisation et le recours au temps partiel forcé sont également de mise dans l'ensemble du secteur de la distribution. La morosité actuelle du marché du disque se traduirait donc d'un côté par des vagues de licenciements (ce qui n'est en rien une situation historiquement inédite) et un recours systématique au salariat précaire, tandis que les autres acteurs socio-économiques exercent leurs activités dans des conditions extrêmement périlleuses (ces situations d' « émergence continue », pour reprendre l'expression de Cécile Creuze), qui sont, au final, fort peu contrebalancées (voire, dans certains cas, aggravées) par la faiblesse et l'incohérence des diverses formes d'assistance que proposent encore les pouvoirs publics.

Il convient de souligner le fait que la « crise » actuelle s'apparente avant tout à **une baisse conjoncturelle de la plus-value réalisée par les opérateurs financiers dans cette branche industrielle**. Par conséquent, cette notion de « crise » doit impérativement être relativisée. Les médias se font en effet actuellement les porte-parole des responsables industriels, pour qui il y a effectivement une baisse de « l'attractivité » du marché, dans la mesure où celui-ci ne permet pas de dégager des profits aussi considérables qu'au cours des années 1980 et 1990. Cependant, lorsqu'on observe la situation dans sa globalité, on est frappé par l'étroitesse de la vue qui consiste à se lamenter sur la débâcle et le marasme de l'industrie musicale. Quand le journal *Le Monde* annonce en effet que « les belles heures de l'industrie musicale ont vécu »⁵³¹ c'est sans considérer que pour la grande majorité des acteurs de la musique, ces « belles heures » n'ont jamais véritablement existé (« amateurs » et « professionnels » compris – mais où situer justement la frontière entre ces deux catégories puisque l'une des caractéristiques des conditions sociales dans ce secteur économique est le flou statutaire, la grande fragilité des structures et l'absence de sécurité de l'emploi ?).

De même, en observant la situation à partir d'un tout autre angle, à savoir celui de **l'influence globale de l'industrie musicale** – son « rayonnement » en quelque sorte –, on ne peut qu'être perplexe face à cette rhétorique redondante de la *chute hors du paradis* : effectivement, en tant que « système », l'industrie musicale ne traverse aucunement une crise fondamentale, bien au contraire. La pratique musicale et les usages liés à celle-ci continuent de fortement progresser, qu'il s'agisse de la création ou de la production, de la fréquentation de

concerts⁵³², de l'écoute musicale individuelle ou encore des innovations techniques. En tant que composante de l'industrie culturelle, l'industrie musicale continue d'étendre ses « tentacules » autour du globe et d'un point de vue historique, on peut affirmer avec certitude que l'échange de musique (en nombre de titres, ou plutôt, en quantité de données numériques) n'a jamais été aussi élevé qu'aujourd'hui. S'il est nécessaire de fortement nuancer la thèse de la « crise » (qui cache avant tout une baisse de la rentabilité financière d'un secteur artificiellement « gonflé » au cours des deux dernières décennies du XX^{ème} siècle)⁵³³, il semblerait par contre que nous nous trouvions aujourd'hui dans une situation nouvelle, « à la croisée des chemins » selon de nombreux analystes, et cela du fait d'un certain nombre d'évolutions techniques qui n'ont été ni impulsées, ni véritablement prises en compte par les responsables des grands groupes industriels de ce secteur.

La première de ces évolutions est l'apparition, au début des années 1990, du format **d'encodage numérique MP3**, qui fut élaboré grâce aux travaux d'un laboratoire informatique indépendant financé par l'Union Européenne, puis par des chercheurs de l'organisation allemande du *Fraunhofer Gesellschaft*, qui regroupe cinquante-huit instituts de recherche scientifique. Il est important de préciser cette provenance particulière, parce que contrairement aux « supports » précédents (même si ce terme pose problème puisque le MP3 ne constitue pas en soi un support matériel comme le disque vinyle, la cassette audio ou le CD), ce nouveau format a été mis au point hors de l'industrie phonographique et par des techniciens n'ayant aucun lien direct avec les grands groupes de communication que j'évoquais plus haut. Pour schématiser, l'intérêt que présente ce nouveau format est l'économie d'espace et de temps qu'il permet pour l'encodage et le stockage de données numériques audio. Pour donner un ordre d'idée de la compression que permet le format MP3, on peut stocker sur un même support physique onze fois plus de musique qu'avec les formats d'encodage mis au point par les sociétés *Phillips* et *Sony* à la fin des années 1970, lors de la commercialisation du CD. Certes, cette compression occasionne une légère baisse de la qualité sonore, perceptible à une oreille bien entraînée, mais celle-ci n'a clairement pas été de nature à freiner l'appropriation massive de cette technique par les utilisateurs. En effet, dès le milieu des années 1990 les premiers fichiers MP3 sont apparus sur internet et dans la deuxième moitié de cette décennie l'échange et le partage de données numériques audio se sont accélérés de façon exponentielle, par le biais de premiers réseaux « peer to peer », notamment le célèbre *Napster*. C'est donc grâce à internet et aux systèmes d'échange de fichiers que cette nouvelle forme d'échange musicale a pu se développer (et cela d'autant plus depuis la généralisation des

⁵³¹ *Le Monde, dossiers et documents : La culture face aux risques du marché*, n°337, décembre 2004, p3.

⁵³² Comme le signale le journaliste Eric Watez dans l'édition de juillet 2004 du magazine *Capital*, « alors qu'ils boudent les CD, les Français n'ont jamais dépensé autant en billets de concert : 400 millions d'euros en 2003, 35% de plus qu'il y a deux ans. » Au journaliste de poursuivre : « Rien ne freine l'ardeur du public, pas même le prix des tickets, qui a doublé depuis le milieu des années 90. » (WATTEZ, Eric, « Les artistes multiplient les tournées jackpot », in *Capital*, Juillet 2004, p56.)

connexions haut débit permettant aujourd'hui des vitesses de transfert de données jusqu'à trois cents fois plus élevées qu'à la fin des années 1990). Dans son article « Copie et échange : usages et pratiques », Laurent Michaud, chercheur à l'Institut de l'audiovisuel et des télécommunications en Europe (I.D.A.T.E.), montre clairement l'intérêt que présente cette seconde grande innovation technique sur le plan de la diffusion musicale :

« Le *peer-to-peer* (P2P) est une technologie qui permet l'échange de données poste à poste. L'ensemble des utilisateurs d'une application P2P constitue une communauté et les ordinateurs connectés entre eux, un réseau. Ce réseau voit ses adeptes s'échanger des films, de la musique, des logiciels, des images et des jeux vidéo. Les réseaux P2P accueillent ainsi la plus grosse discothèque du monde, notamment des titres que l'on ne trouve plus dans les bacs. »⁵³⁴

On estime à cent cinquante milliards le nombre de fichiers musicaux téléchargés dans le monde par le biais des différents réseaux P2P pour la seule année 2003, dont six milliards en France). Ce chiffre est à mettre en parallèle avec le nombre total de ventes de titres, qui « ne représente que 25% du téléchargement de titres sur les réseaux P2P »⁵³⁵ Comme le souligne Laurent Michaud, « l'ampleur de la différence démontre au-delà du fait que les titres partagés sont gratuits, l'internet et le P2P ont introduit une nouvelle façon d'acquérir et de consommer de la musique »⁵³⁶ En effet, c'est là un point qu'il ne faut évidemment pas perdre de vue lorsqu'on analyse le succès de cette nouvelle forme de distribution musicale : non seulement les réseaux sont globalement sûrs (rapidité du téléchargement, tendance vers l'anonymat des usagers...) mais, surtout, les contenus sont disponibles sans contrepartie financière. Cela étant dit, il serait illusoire d'imaginer que cette apparente gratuité des fichiers signifie l'éclosion d'un « hors-marché » parallèle, d'un secteur économique en rupture et court-circuitant véritablement l'industrie phonographique établie (ou d'autres « branches » de l'industrie culturelle). En effet, dans leur immense majorité, ces milliards de titres téléchargés proviennent des catalogues (actuels ou anciens) des maisons de disque – et non pas d'un « vivier » de type nouveau qui échapperait à l'industrie. C'est ce point, justement, que mettent en avant les responsables financiers de ces grandes entreprises lorsqu'ils dénoncent aujourd'hui cette forme de « piratage » qui serait à l'origine de la baisse de leurs chiffres d'affaires.

Ainsi, pour éviter de reconnaître les conséquences entraînées par le manque d'investissements en matière de recherche et développement, pour dissimuler les effets de leurs stratégies de rentabilisation optimale – en termes de comportements de consommation – les représentants de l'industrie phonographique se contentent de poser comme une évidence

⁵³³ Il est important de rappeler que c'est en grande partie le succès du compact-disc (et son prix de vente exagérément élevé) qui a permis au marché mondial du disque d'atteindre, dans la deuxième moitié des années 1990, un chiffre d'affaires approchant les 50 milliards de dollars.

⁵³⁴ MICHAUD, Laurent, « Copie et échange : usages et pratiques », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel, piratage : arme de destruction massive de la culture ?*, Paris : I.N.A., n°1, Septembre – Octobre 2004, p18.

⁵³⁵ *Ibid.*, p19.

⁵³⁶ *Ibid.*

l'augmentation du téléchargement en tant que cause unique de la baisse des ventes de disques De nombreux économistes critiquent cette explication simpliste qui s'appuie d'ailleurs principalement sur des sondages d'opinion. C'est par exemple le cas des recherches de Felix Oberholzer et de Koleman Strumpf de l'université de Harvard⁵³⁷ (à partir d'une analyse des pratiques de consommation des utilisateurs du réseau *OpenNap*), qui insistent sur l'invalidité de ce supposé lien causal et pointent du doigt la concentration radiophonique et le manque de diversité de l'offre musicale comme principales explications de la baisse des profits de l'industrie du disque. Ces deux chercheurs concluent, par ailleurs, que l'utilisation des réseaux de partage de fichiers serait à l'origine d'une augmentation des achats de disques parmi les internautes les plus aisés. Selon Felix Oberholzer et de Koleman Strumpf, il est absurde de prétendre que, pour la majorité des utilisateurs de réseaux P2P, le téléchargement d'une vingtaine d'albums pourrait (en cas de neutralisation de systèmes d'échange de fichiers) se traduire par un achat équivalent de CDs, comme l'affirment les représentants de l'industrie phonographique. Des travaux menés à l'université de Hitotsubashi de Tokyo par l'économiste Tatsuo Tanaka (en prenant comme cas d'étude les utilisateurs du réseau japonais d'échange de fichiers *Winny*) contredisent également la thèse fort répandue de la responsabilité du « piratage » dans la baisse des ventes de CDs⁵³⁸. De même, les travaux d'Eric Boorstin de l'université de Princetown suggèrent que si l'usage d'Internet a éventuellement pu contribuer à faire baisser les ventes de disques chez les jeunes, les réseaux P2P ont au contraire favorisé le marché pour les personnes plus âgées, « ce qui conduit à un résultat neutre », comme le souligne Yves Philippin, journaliste spécialisé dans ce domaine⁵³⁹.

A la lumière de ces diverses études⁵⁴⁰, tout porte à croire que les procès actuellement en cours en France (ainsi qu'aux Etats-Unis ou au Canada⁵⁴¹) et les nombreuses condamnations de « pirates » servent avant tout à constituer une source de financement supplémentaire pour les grandes maisons de disques – et cela avec l'aval et la participation active des médias et des pouvoirs publics, qui déploient actuellement des campagnes d' « information » considérables en direction des jeunes scolarisés. De plus, il semble important de préciser que la baisse des ventes de CDs s'est accompagnée d'une forte embellie du marché des DVDs (à contenu musical ou

⁵³⁷ OBERHOLZER, Felix, STRUMPF, Koleman, *The effect of file sharing on record sales : an empirical analysis*, disponible sur http://www.unc.edu/~cigar/papers/FileSharing_March2004.pdf, consulté le 12/05/2005.

⁵³⁸ TANAKA, Tatsuo, *Does file sharing reduce music CD sales ? : A case of Japan*, disponible sur <http://www.iir.hit-u.ac.jp/file/WP05-08tanaka.pdf>, consulté le 10/05/2005.

⁵³⁹ PHILIPPIN, Yves, « Baisse des ventes de CD : des études contradictoires », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel, piratage : arme de destruction massive de la culture ?*, Paris : I.N.A., n°1, Septembre – Octobre 2004, p32.

⁵⁴⁰ Malheureusement, il semblerait que jusqu'à maintenant, aucune étude économique sérieuse n'ait été entreprise en France sur ce même sujet. Ceci est d'autant plus regrettable que les consommateurs français ne sont pas « en retard » vis-à-vis de ce phénomène, comme en attestent les statistiques de téléchargement citées plus haut.

⁵⁴¹ Il est intéressant, à ce sujet, de souligner la diversité des approches qui existent face à ce « problème », selon les pays. En Espagne, par exemple, le téléchargement par réseau P2P a été légalisé au mois de septembre 2004. En Grande Bretagne, où se sont effectués en 2003 plus de huit milliards et demi de téléchargements de titres, soit 37% de plus qu'en France, aucune condamnation n'a encore eu lieu à ce jour (ce qui s'explique sans doute en partie par la bonne « tenue » du marché du disque outre-manche).

non) ; de même, les jeux vidéo figurent aujourd'hui parmi les « produits culturels » les plus prisés par la tranche d'âge des 12 à 25 ans⁵⁴².

Dans la configuration socio-économique actuelle, il est évident que les dépenses allouées par les consommateurs à l'ensemble des « produits culturels » ne sont pas illimitées. Par conséquent, des choix s'effectuent en termes de « comportements de consommation », ce qui explique également la baisse de l'attractivité du produit disque par rapport à d'autres marchandises. Il est d'ailleurs intéressant de prendre en considération les chiffres des ventes d'ordinateurs (aujourd'hui systématiquement équipés de graveurs numériques), de baladeurs MP3⁵⁴³ (qui permettent d'écouter en tous lieux les morceaux musicaux téléchargés, « légalement » ou non) ou encore le marché très lucratif des fournisseurs d'accès internet à haut débit. Ces trois types de produits et services constituent des marchés très rentables, qui participent directement à la croissance et au « développement durable » de l'industrie musicale prise dans son ensemble. Ainsi, lorsque certains analystes évoquent la « crise des industries culturelles »⁵⁴⁴, il importe, à mon sens, d'affirmer une fois de plus qu'il ne s'agit pas d'une « crise » à proprement parler, mais d'abord d'une **simple réorganisation des formes de distribution de la musique** (qui profite davantage à certaines branches de l'industrie culturelle plutôt qu'à celles qui, historiquement, en étaient les premiers bénéficiaires). La « crise », s'il en existe une, se situerait donc simplement au niveau d'une baisse des plus-values réalisées par les actionnaires de sociétés qui ont été clairement dépassées par un ensemble d'innovations techniques dont elles s'étaient stratégiquement désintéressées (MP3, P2P et autres applications multimédia), tandis que d'autres entreprises, appartenant souvent aux mêmes multinationales, ont su, quant à elles, exploiter ces mêmes innovations afin de réaliser de la plus-value. Les partenariats entre les quatre *majors* et les principaux distributeurs, qui ont abouti, ces dernières années, au lancement des plateformes de téléchargement « légal » (et payant) comme *iTunes Music Store*, *Fnac Music* ou encore *Virgin Mega* (pour citer les « leaders » actuels du marché français de la vente de musique en ligne), démontrent de façon évidente que ces grandes entreprises d'édition et de distribution musicale ont pris la mesure de ce retard, qu'elles tentent aujourd'hui de « rattrape. », tout en misant sur une politique de répression accrue en direction des utilisateurs des réseaux P2P.

Néanmoins, il convient de souligner que les innovations techniques qui sont à l'origine de ces récentes évolutions induisent **des usages nouveaux dans une variété de domaines**. Tout d'abord, il me paraît extrêmement intéressant de constater que malgré les condamnations

⁵⁴² La stratégie de *Sony* est à ce titre assez significatif : en fusionnant en 2004 avec *B.M.G.*, le partenaire japonais a clairement signalé son orientation stratégique qui consiste à se désengager du marché du disque afin de privilégier le secteur de la production de jeux vidéo et d'appareils de lecture de supports.

⁵⁴³ Le marché mondial des baladeurs numériques est aujourd'hui dominé par la société *Apple* (qui a lancé en 2002 son appareil *iPod*) et s'élevait en 2003 à 12.5 millions d'unités vendues. D'autres compagnies, comme *Sony*, sont fortement impliqués dans ce secteur. Selon l'Institut d'analyse économique et financière *I.D.G* (*International data group*), ce marché devrait se développer de 20% par an jusqu'en 2008, et parvenir, d'ici là, à un chiffre d'affaires cumulé de 58 milliards de dollars.

⁵⁴⁴ KAPLAN, Daniel, « La crise des industries culturelles », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel, piratage : arme de destruction massive de la culture ?*, Paris : I.N.A., n°1, Septembre – Octobre 2004, p16.

officelles des systèmes de téléchargement par réseau P2P (et les offres soi-disant « sensationnels », en termes de qualité et de services, des sites de vente de musique en ligne), l'échange de fichiers MP3 gratuits ne cesse de s'accroître. Comme le souligne Daniel Kaplan, ce phénomène induit quelques interrogations fondamentales, par exemple : « pourquoi 8 millions de Français ordinaires (...), qui n'iraient jamais voler dans un magasin, s'adonnent-ils à une pratique qu'ils savent pourtant illégale ? »⁵⁴⁵ Il s'agit effectivement d'un constat qui, d'un point de vue sociologique, demande quelques éclaircissements. De plus, en termes de pratiques d'écoute, l'apparition du format MP3 et des systèmes de partage de fichiers ont eu des conséquences significatives, ne serait-ce que dans la mesure où le rapport du consommateur à la musique est potentiellement modifié. Désormais, n'importe quel individu équipé d'un ordinateur relié à Internet⁵⁴⁶ peut utiliser les réseaux d'échange de fichiers pour approfondir son « éducation musicale » sans avoir besoin de passer par l'acte d'achat de la musique. Cela se traduit par de nouveaux comportements en termes de découverte de musique, de « butinage » : on peut désormais s'offrir le « luxe » de tester des formes musicales que l'on n'aurait pas approché, si cela impliquait un coût financier, comme auparavant. De plus, certains auteurs mettent l'accent sur les hybridations musicales qui résultent de ces possibilités techniques. C'est ce point que souligne le chercheur Vincent Rouzé, dans son texte « Vers de nouvelles hybridations musicales » :

« Dans le cas du P2P (les interactions existantes entre les usages et les techniques) marquent le développement d'un certain babélisme. La mutualisation des morceaux permet l'accès à des titres hétérogènes abolissant les critères stylistiques et spatio-temporels qui présidaient jusqu'ici. Les différents genres musicaux s'échangent simultanément sans distinction, ni hiérarchie culturelle. Ainsi cohabitent un tube de Madonna et un morceau de Beethoven, un sonal publicitaire avec une musique de film sans que se pose la question de leur légitimité. »⁵⁴⁷

Un point méritant d'être ajouté à ce constat concerne le **développement fulgurant de l'usage des baladeurs MP3**, qui confirme l'extraterritorialité de ce format numérique, son « ubiquité ». En effet, le baladeur numérique peut être transporté n'importe où et, contrairement au *walkman* des années 1980-90, ces appareils-ci peuvent stocker une quantité très importante de titres (jusqu'à cinquante heures d'enregistrements pour les plus performants). Par ailleurs, ils présentent quasiment toute la fonctionnalité de pouvoir se brancher sur des ordinateurs ou des chaînes hi-fi « éloignées ». Ainsi, on peut diffuser « sa » musique, avec une qualité optimale, dans n'importe quel lieu public, chez ses amis, par exemple, ou encore se servir de ces appareils lors de spectacles. En outre, on observe l'intérêt que présentent ces innovations technologiques pour

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p17.

⁵⁴⁶ Bien entendu, il est important de nuancer ce type de réflexion dans la mesure où la grande majorité des citoyens français (sans parler des habitants du tiers monde) ne « bénéficie » pas de la propriété privée d'un ordinateur, sans parler de possibilités d'accès à un ordinateur appartenant à la collectivité, à partir duquel il serait possible d'utiliser les réseaux d'échange de fichiers.

⁵⁴⁷ ROUZÉ, Vincent, « Vers de nouvelles hybridations musicales », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel, piratage : arme de destruction massive de la culture ?*, Paris : I.N.A., n°1, Septembre – Octobre 2004, p35.

les musiciens « bidouilleurs ». Une fois équipé d'un ordinateur relié au réseau et d'un logiciel de mixage décent (voire de quelques instruments supplémentaires et d'un matériel de prise de son sommaire), il est tout à fait possible de « s'improviser » musicien et producteur « amateur », en (re-)travaillant à partir de compositions et de rythmiques piochées sur le net, grâce aux outils du *sampling* et du *remix* que j'évoquais plus haut, concernant le *hip-hop* (mais qui se déclinent tout aussi bien dans des genres comme le *dub*, et l'ensemble des musiques électroniques). Il est évident que les adeptes de cette démarche n'ont pas attendu l'apparition du MP3 et des réseaux de partage de fichiers, mais de telles innovations techniques ont clairement facilité le travail, tout en impulsant une mode du « home studio » qui participe clairement de la « démocratisation » de l'équipement informatique en Occident. S'il s'agit là d'exemples intéressants d'usages nouveaux ou en cours de développement – tant en France que dans d'autres régions du monde – il est néanmoins important de souligner que ces pratiques de « recyclage » sont minoritaires (tout comme on peut douter de l'absence totale de hiérarchisation culturelle dans ces nouvelles hybridations que constituent les discothèques numériques des membres de réseaux P2P). Dans leur diversité, ces nouveaux usages – tout comme le développement du phénomène de la « musique libre »⁵⁴⁸ et des licences « copyleft »⁵⁴⁹ (qui sont deux expressions d'un mouvement « contestataire » dont je rendrai compte plus spécifiquement dans la suite de ce travail) – apparaissent comme autant d'indicateurs de l'instabilité profonde qui caractérise la situation actuelle.

Si, dans sa globalité, l'industrie musicale ne semble pas menacée par ces récentes évolutions techniques, sociales et économiques, elle subit néanmoins **des modifications structurelles fondamentales**, dont on peut difficilement prévoir les conclusions. A la lumière de ces évolutions, la « crise » de l'industrie phonographique apparaît davantage comme un épiphénomène, dont la portée est absurdement gonflée par une petite clique d'individus fort bruyants mais dépourvus de vision et rendus aveugles par leur complète soumission au capital. En fait, les questions intéressantes – aussi bien pour la situation spécifiquement française que pour celles des autres parties du monde – ne se posent pas en termes de répartition de la plus-value « culturelle » entre les diverses branches industrielles, mais en termes de **maintien et d'expansion de l'industrie musicale comme système idéologique participant à la reproduction et au développement du capitalisme dans sa phase actuelle**. Dans son ouvrage

⁵⁴⁸ Le terme « musique libre » recouvre l'ensemble des titres qui sont aujourd'hui téléchargeables sur internet de façon gratuite *et* légale. De nombreux sites proposent désormais de la « musique libre » (sous format MP3), en France, comme dans d'autres pays. Il s'agit le plus souvent d'artistes qui ne sont pas « signés » chez un label (et encore moins chez un *major*), et dont ce choix participe généralement d'une volonté plus ou moins affirmée de court-circuiter et de fragiliser l'industrie phonographique et ses intermédiaires jugés inutiles, voire nuisibles pour la création musicale. J'évoquerai de nouveau ces mouvements dans la suite de ce travail.

⁵⁴⁹ J'approfondirai cette question un peu plus loin, notamment lorsque j'évoquerai mes expériences sur le terrain « alternatif ». Pour l'heure on peut résumer cette innovation dans le domaine de la propriété intellectuelle comme une tentative de dépasser le conflit entre droits d'auteur et intérêt du public, en donnant un fondement juridique au partage des œuvres. Pour une présentation des aspects pratiques des différentes formes de licences libres, on peut consulter l'article succinct et précis de Jean-Baptiste Soufron,

Les Industries de l'imaginaire, paru initialement en 1980, Patrice Flichy présentait déjà ce « rapport inversé (...) entre l'aspect économique et l'aspect idéologique »⁵⁵⁰ qui caractérise les formes d'analyse les plus répandues de la domination culturelle (même si ses propres conclusions insistent sans doute excessivement sur la question de l'impérialisme américain) :

« Plus les recettes extérieures d'un médium sont élevées, plus son impact idéologique est secondaire. Au contraire, plus il assure une hégémonie idéologique (...), plus ses recettes sont faibles. Cette liaison n'est pas une simple constatation statistique, elle correspond bien à la nature de la domination (...). »⁵⁵¹

Il importe de conserver à l'esprit cette hypothèse dans la suite de ce chapitre, puisqu'il s'agit maintenant d'examiner en quoi l'approche critique – fortement orientée vers l'analyse idéologique, comme on a pu le voir dans la première partie – peut contribuer à façonner des outils méthodologiques permettant d'aller vers une meilleure compréhension des phénomènes actuellement en cours.

paru dans l'édition de septembre – octobre 2004 de la revue *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, « Creative Commons : il est autorisé d'autoriser » (pp62-63.).

⁵⁵⁰ FLICHY, Patrice, *op. cit.*, p235.

⁵⁵¹ *Ibid.*, pp235-236.

B.2. L'approche critique face à la situation actuelle.

Comme je le précisais au début de partie, un « balayage » historique, mettant en lumière les principales caractéristiques sociales et économiques de l'évolution puis de la situation présente de l'industrie musicale, me semblait nécessaire pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il faut rappeler que les théoriciens de l'« Ecole de Francfort » n'avaient tout simplement pas entrepris un travail de ce type. S'il existait une réelle diversité des approches au sein de l'I.F.S., les diverses études sur les productions culturelles ont principalement été menées à partir de perspectives psychosociologiques, musicologiques, dans les domaines de la philosophie sociale, la sociologie de la littérature (ou encore par le biais d'analyses « idéologiques » combinant ces diverses approches). L'I.F.S. a effectivement publié des travaux dans le domaine de l'analyse socio-économique (notamment sous la plume de Friedrich Pollock) mais ceux-ci ne traitaient pas à proprement parler de cette branche économique précise. Les diverses études que je viens d'évoquer⁵⁵², ainsi que ma propre présentation des grandes évolutions de l'industrie musicale, s'articulent autour de problématiques d'ordre purement socio-économique. Cet exposé s'efforce par conséquent de fournir une optique complémentaire, qui fait défaut aux recherches de Benjamin, Adorno et Horkheimer (et sans doute de façon encore plus criante, chez Marcuse).

Néanmoins, ces différentes approches ne paraissent pas foncièrement en contradiction avec les travaux francfortiens portant sur l'industrie culturelle. Il convient de rappeler que ces travaux-là ne constituent en rien une « sociologie de la culture », ni une quelconque tentative de produire une analyse socio-économique exhaustive de la culture au milieu du XX^{ème} siècle. Comme je l'ai précisé dans la première partie, les écrits de Theodor Adorno concernant l'industrie culturelle s'inscrivent dans une exploration et une réflexion philosophiques plus larges, qui sont consacrées à la *dialectique de la raison*. Horkheimer et Adorno montrent comment la pensée humaine s'est développée à partir de la peur que l'homme éprouve face aux dangers de la nature (intérieure et extérieure) ; ils proposent que les structures les plus élémentaires de cette pensée portent en germe les évolutions futures de l'humanité et son « retour » ultime vers la barbarie. En est symptomatique le développement et l'essor d'une raison « instrumentale », entièrement orientée vers le contrôle, la domination, de l'environnement et de l'humain, placée sous le règne de l'abstraction mathématique et d'une science qui liquide systématiquement la critique au profit d'une réification de l'existant. A cette ultime étape historique, qui se distingue par une organisation économique sous forme de capitalisme d'Etat ou de monopole, correspond la pénétration de la raison instrumentale au sein de la culture (et de l'art), sphère qui, selon les théoriciens critiques, bénéficiait jusqu'alors d'une forme de semi-autonomie, constituant en quelque sorte un dernier refuge pour le potentiel subjectif et la volonté émancipatrice de l'homme⁵⁵³. En ce sens, le terme

⁵⁵² Je fais référence ici aux travaux de chercheurs comme Françoise Benhamou, Luc Boltanski, David Buxton, Eve Chiapello, Patrice Flichy, Bernard Miège, Jean-Pierre Warnier ou encore Dominique Kalifa.

⁵⁵³ Il est important de préciser que pour Adorno et les autres penseurs de l'« Ecole de Francfort », l'art ne permet pas *en soi* de « s'extraire » des rapports sociaux, comme le prétendent certaines interprétations

industrie culturelle désigne le processus de colonisation de ce dernier « territoire vierge » par la totalité sociale et économique. Dans cette optique, nous aurions donc affaire à un processus d'*industrialisation des esprits*. Adorno le souligne d'ailleurs de manière formelle : l'industrie culturelle dont il traite ne fabrique pas des disques, des films ou des publicités imprimées ; ses principales productions sont les réactions des êtres humains soumis à ces différentes marchandises : des substituts d'émotions (rire, pleurs, effroi, tendresse...), des succédanés de rapports humains (conversation légère, « goûts » partagés et divers du public) et jusqu'aux structures mêmes du psychisme, qui se sont adaptées à l'humiliation et à la frustration permanentes qu'entraîne la participation des individus aux activités de production et de consommation.

C'est au niveau de ces diverses *médiations* entre l'individu et la totalité sociale qu'intervient la théorie critique, en tentant plus spécifiquement de définir les fondements et les caractéristiques idéologiques de la culture industrialisée. On comprendra alors que les travaux d'Adorno ne se focalisent pas plus sur les marchandises que sur les pratiques et les usages sociaux, de même qu'ils ne contribuent pas à l'analyse économique des conditions de production. La théorie critique s'efforce en effet de rendre compte de l'idéologie ; non pas seulement dans ses aspects formels ou ses contenus objectifs, mais en tant que médiation de la totalité sociale qui permet de distiller, au fond des choses et des hommes-choses, une sorte de modèle réduit cryptique de cette totalité, qui reproduirait *in fine* l'abstraction du principe d'échange. Il s'agit certes là d'un résumé fort schématique des thèses francfortiennes sur l'industrie culturelle, mais cela permet de clairement mettre en lumière l'angle d'approche privilégié par l'approche critique, à savoir l'analyse idéologique des phénomènes culturels. Comme je le signalais plus haut en citant Patrice Flichy, cette optique a souvent été absente (voire écartée) dans les recherches en sciences sociales sur la musique : il s'agit donc là d'un premier « intérêt » que présente l'approche critique pour ce terrain de recherches.

Il est intéressant, dans un second temps, de s'interroger sur la validité des observations et surtout des analyses francfortiennes, au vu de l'exposé des évolutions socio-économiques de l'industrie musicale présenté plus haut. Ou, de manière plus précise : existe-t-il des incohérences majeures entre les propositions des théoriciens critiques dans leur ensemble et les principaux constats de cet exposé ?

On peut commencer par résumer ces constats. Tout d'abord, comme les autres branches de l'industrie culturelle, le secteur économique de la musique est aujourd'hui majoritairement contrôlé par une poignée de puissantes firmes multinationales, ces grands « groupes de communication ». Comme on a pu le voir, cette concentration accrue a eu des effets significatifs,

erronées de leurs travaux. Ce qu'affirment ces théoriciens, c'est que certaines œuvres possédaient un contenu de vérité qui les plaçait au-dessus des contradictions sociales dans la mesure où elles permettaient une expression critique des particularités individuelles que la totalité sociale n'était pas en mesure de neutraliser ni d'incorporer. Comme je me suis efforcé de le préciser dans la première partie, cette semi-

ces quinze dernières années, en termes de **diversité de l'offre musicale** : bien qu'étant en constante augmentation quantitative, celle-ci est **qualitativement dominée par la variété**, qui se décline sous ses différentes formes et à divers « degrés », jusque dans les genres « sous-culturels ». Même si les caractéristiques du star-system ont évolué depuis les années 1960, cette « fonctionnalité » spécifique de l'industrie musicale est fermement établie, malgré (ou peut-être grâce à) son absurdité manifeste. Par ailleurs, les cinquante dernières années ont également été marquées par une **succession d' « émergences » de nouveaux mouvements musicaux** qui, chacun à leur tour, ont alimenté de manière quasi systématique l'apparition des diverses « sous-cultures ». Enfin, on constate aujourd'hui une situation inédite, avec une modification profonde des formes de distribution des produits musicaux. Cet ensemble de facteurs tend à démontrer qu'en tant que *système*, l'industrie musicale continue de se développer de par le monde, ce que confirme la participation soutenue des acteurs sociaux (même si le marché du disque est actuellement en baisse).

Face à ces transformations, on pourrait supposer *a priori* que les travaux des théoriciens critiques paraîtront obsolètes, « ancrés » dans la première période de l'évolution de l'industrie musicale. Or, si ce n'est pas tout à fait faux pour certaines grandes lignes de ces travaux, d'autres aspects de ceux-ci – souvent moins connus – indiquent une clairvoyance des chercheurs critiques vis-à-vis de changements déjà en germe dans les phénomènes qu'ils observent. Une des erreurs les plus manifestes des chercheurs de l'I.F.S. a été de considérer, d'une part, que la concentration économique allait s'étendre jusqu'à la constitution de monopoles dans tous les secteurs économiques et, d'autre part, que ces développements économiques se feraient sous l'impulsion, voire le contrôle direct des appareils Etats.⁵⁵⁴ Or, on voit aujourd'hui que ces formes de gestion étatique directe ont été supplantées au cours des trente dernières années par **de nouveaux modes d'organisation économique**, du fait de la décentralisation politique et, surtout, de la « passation de pouvoir » en faveur du secteur privé. De plus, contrairement à ce que suggèrent certains travaux d'Adorno, il semblerait que l'industrie musicale ne se soit appuyé sur ce qu'on appelait autrefois les « appareils idéologiques d'Etat » que de façon relativement accessoire dans son développement contemporain. L'hypothèse de l'existence d' « organes centralisés de l'opinion publique »⁵⁵⁵, déjà assez peu convaincante dans les années 1950, paraît particulièrement irrecevable dans un contexte économique dominé par les politiques néo-libérales et où le rôle de l'Etat se réduit de plus en plus à celui d'une présence sécuritaire et militaire. En outre, s'il existe, dans toutes les branches stratégiques de l'économie mondiale (et le secteur de l'industrie musicale en est un exemple éloquent), d'importants oligopoles, le degré de concentration financière et le niveau de « rationalisation » de la production et de la distribution que prévoient ces auteurs n'a

autonomie de la sphère culturelle aurait été progressivement anéantie par le développement des rapports sociaux capitalistes et l'extension de la raison instrumentale.

⁵⁵⁴ Il est important de rappeler que cette thèse a été établie dans une période où, effectivement, le modèle gestionnaire économique de l'Etat était particulièrement répandu, même si c'était sous des formes particulièrement diverses (« socialisme » soviétique, *New Deal* rooseveltien, régimes fascistes, politiques économiques keynésianistes...).

⁵⁵⁵ ADORNO, Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., pp149-152.

sans doute pas été atteint. Sans rentrer dans de longues digressions économiques, il semblerait que **la réalisation de plus-value actuellement exigée par le capital ne requiert pas un tel degré de consolidation monopolistique**, voire même que les formes actuelles de financiarisation et l'existence d'unités de production et de distribution « indépendantes » constituent des sources de profit plus sûres et également des structures plus efficaces sur le plan du maintien de la position dominante de la bourgeoisie.

On peut effectivement émettre l'hypothèse que la sous-traitance des opérations de « recherche et développement », aux niveaux de la production et des services, ainsi que les formes étendues de délégation qui caractérisent la distribution et la « fabrication de la demande » dans ce secteur économique, participent tous deux de stratégies bien élaborées qui permettent : d'une part, une plus grande « motivation » de l'ensemble de la chaîne d'exécutants ; d'autre part, un amoindrissement considérable des risques financiers. Enfin – et c'est sans doute là l'avantage le plus important en termes de reproduction sociale –, la favorisation des « initiatives » individuelles, l'implication des acteurs sociaux à tous les niveaux du circuit économique, jusque parmi les consommateurs eux-mêmes, permet ainsi de « rallier » l'ensemble de la société à la réalisation de cette plus-value qui est ensuite confisquée par les détenteurs du capital. C'est d'ailleurs pour cette raison que, derrière les cris d'indignation que poussent les responsables industriels face au développement de l'échange de fichiers numériques, ils peuvent au fond se réjouir que l'on daigne encore « partager » ces produits (même si une partie des personnes qui se soumettent à cette musique le font aujourd'hui sans payer et préfèrent dépenser leur « budget culture » en jeux vidéo ou en baladeurs numériques).

Par rapport à la question de l'émergence de mouvements musicaux « alternatifs » et de leur mise en sous-culture, les travaux des chercheurs francfortiens semblent assez peu apporter, ce qui ne peut que partiellement s'expliquer par leur focalisation sur les phénomènes propres à la première période de l'industrie musicale. Au sujet des *Beatles*, par exemple, Adorno se contenta de considérer la sous-culture *pop* à travers une grille musicologique⁵⁵⁶. Il affirma qu'il s'agissait là d'un phénomène sans intérêt dans la mesure où la musique *rock'n'roll* était régressive du point de vue de l'innovation musicale et que la formule en « variation au sein d'une même structure » avait pour conséquence de laisser l'auditeur satisfait des pseudo « déviations », légitimant le manque d'ouverture vers les véritables nouveautés artistiques et participant, *in fine*, à l'inscription de l'humiliation quotidiennement subie. Or, si **cette analyse** (qui renvoie vers la question des contenus idéologiques des œuvres) peut présenter un certain intérêt, **elle passe à côté de la dimension socio-économique de la construction des sous-cultures musicales**, dont je me suis efforcé de rendre compte dans le chapitre précédent, et que d'autres auteurs tiennent pour centrale dans la réorganisation contemporaine du capitalisme. C'est notamment le cas de Luc Boltanski et Eve Chiapello, pour qui la « marchandisation de la différence » est une des caractéristiques majeures du troisième « esprit » du capitalisme. Certaines réflexions montrent,

néanmoins, que si les auteurs de *la dialectique de la raison* n'étaient pas en mesure de saisir l'importance des interactions sociales, des rapports interindividuels pour le développement ultérieur de l'industrie musicale (et surestimaient en quelque sorte le poids de la diffusion centralisée), ils étaient toutefois conscients, dès les années 1940, de la fonction qu'allait occuper par la suite la segmentation et la fragmentation de l'offre culturelle. C'est ce que confirme le passage suivant (même si celui-ci ne concerne pas exclusivement les produits musicaux) :

« Les distinctions emphatiques entre des films de catégorie A et B, ou entre des histoires publiées dans des magazines de différents prix ne se fondent pas tant sur leur contenu même que sur la classification, l'organisation des consommateurs qu'ils permettent ainsi d'étiqueter. Il a été prévu quelque chose pour chacun afin que nul ne puisse échapper, les différences sont mises en relief et diffusées partout. Le fait d'offrir au public une hiérarchie de qualités n'a pour but qu'une quantification d'autant plus parfaite. Chacun doit se comporter pour ainsi dire spontanément, conformément à son niveau déterminé préalablement par des statistiques, et choisir les catégories de produits de masse fabriqués pour son type. Les consommateurs réduits à du matériel statistique sont répartis sur la carte géographique des services d'enquêtes en catégories de revenus, signalés par des zones rouges, vertes et bleues. La technique est celle utilisée pour n'importe quel type de propagande. »⁵⁵⁷

Ces remarques, formulées dans le style typiquement acerbe auquel Adorno nous a habitué, n'en sont pas moins lourdes de sens si on les met en parallèle avec l'observation des techniques de marketing employées sur les marchés « niches » des différentes sous-cultures musicales. De même, le développement des « styles de vie », véritables extensions de stratégies de marketing dans la sphère individuelle⁵⁵⁸, participe également de cette « marchandisation de la différence » qu'annonçaient déjà les théoriciens critiques à la fin des années 1940 (même si l'angle d'approche qu'ils utilisent pour cibler ce phénomène relève une fois de plus de l'analyse idéologique plutôt que de perspectives socio-économiques à proprement parler).

En ce qui concerne, justement, cette analyse idéologique dans sa globalité, celle-ci me semble – sinon d'actualité – tout à fait actualisable, lorsqu'on observe de plus près les formes et les contenus de l'immense majorité des produits musicaux disponibles, par exemple, dans un magasin *F.N.A.C.* ou diffusés en une journée sur *Wit F.M.* Mais il est sans doute important de rappeler que pour les théoriciens critiques, **l'idéologie ne se situe pas uniquement au niveau de la surface et des apparences des marchandises**, pas plus qu'elle ne se limiterait à n'être que le discours trompeur de celles-ci sur le monde et sur elles-mêmes. Certes, ce qui participe à dissimuler les contradictions sociales en dressant le voile mensonger de l'harmonie et de l'« amour », relève bien de l'idéologie, mais les théoriciens critiques insistent sur sa **fonction**

⁵⁵⁶ MÜLLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p428.

⁵⁵⁷ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la raison*, *op. cit.*, p132.

⁵⁵⁸ Dans la suite de cette partie j'approfondirai cette réflexion en m'appuyant notamment sur plusieurs exemples concrets d'entreprises qui utilisent ouvertement cette notion de « styles de vie », ce qui en dit long sur les efforts incessants déployés pour le façonnement de leurs cibles mêmes...

centrale de médiation entre le psychisme individuel et la totalité sociale. Dans la lignée des penseurs marxistes Karl Korsch et Alfred Sohn-Rethel, qui ont tous deux gravité autour de l'I.F.S. dans sa première période, Adorno et Horkheimer insistent sur la centralité de la notion de *caractère fétiche de la marchandise*. C'est au sein de l'abstraction de la valeur d'échange – qui est, selon eux, en passe de se substituer totalement aux valeurs d'usages des produits culturels – que se situe le noyau idéologique qui « contaminerait » en quelque sorte tous les individus qui participent à l'industrie culturelle. Ainsi, chaque produit devient « un modèle du mécanisme gigantesque de l'économie qui tient au départ tout le monde sous pression, durant le travail et durant les moments de loisir qui ressemblent à ce travail »⁵⁵⁹. C'est cela qui fait écrire à Adorno et Horkheimer que « la violence de la société industrielle s'est installée dans l'esprit des hommes. »⁵⁶⁰

Sans approfondir davantage cette réflexion plus philosophique (déjà largement commenté dans la première partie), il convient de nous concentrer sur la question de la **transformation de la valeur d'usage en valeur d'échange**, puisque c'est là un point qu'abordent à plusieurs reprises les différents chercheurs mentionnés au cours de mon exposé. C'est également un autre point qui permet de voir en quoi les travaux de l'« Ecole de Francfort » sur l'industrie culturelle peuvent apporter des éclaircissements sur la situation actuelle. Les auteurs de *Capitalisme et industries culturelles* proposent que le problème central de ces branches industrielles réside dans la réalisation de valeur à partir des marchandises particulières que sont les produits culturels. Pour cela, selon ces chercheurs, la première tâche des industriels serait de créer (ou de participer à la création) « de nouvelles valeurs d'usage »⁵⁶¹ à partir et « autour de » l'objet disque. De même, David Buxton parle de la réalisation de « valeurs d'usage accrues »⁵⁶² comme étant l'une des principales fonctions économiques du star-system. Or, on peut se demander s'il n'y a pas là un contresens, surtout lorsqu'on observe le circuit musical. Ne serait-il en effet pas plus judicieux de réfléchir en termes de glissement des « émergences » de la marge vers la dominance, le *mainstream* ?

Ce mouvement peut en effet être impulsé par les capitalistes, par exemple sous la figure du directeur artistique qui accepte un projet novateur (avec sa valeur d'usage spécifique au contexte dont il émane) afin d'en faire une marchandise plus « porteuse », industriellement distribuée et permettant ainsi la réalisation d'une plus-value conséquente. Toutefois, quel que soit le cas précis – et, comme on a pu le voir, il n'y a pas nécessairement d'intervention capitaliste pour effectuer cette transition vers la dominance –, il apparaît que ce phénomène s'apparente davantage à une transformation de la valeur d'usage initiale en pure valeur d'échange, plutôt que d'une création de nouvelles valeurs d'usage (ou de valeurs d'usage modifiées), à proprement parler. S'il existe bien des phénomènes de création de valeurs d'usage nouvelles, ceux-ci se déroulent au niveau « proto-capitaliste » du circuit (chez les militants, les amateurs « autonomes » ou parmi le secteur

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p136.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ HUET, Armel, ION, Jacques, LEFEBVRE, Alain, MIEGE, Bernard, PEHON, René, *op. cit.*, p140.

public subventionné à la limite, mais certainement pas dans les studios de *B.M.G.*). Bien entendu, ces espaces marginaux ne sont pas objectivement séparés de l'industrie musicale, mais on peut considérer que c'est la « fonction » de l'industrie musicale, en tant que système total, d'éliminer progressivement mais inéluctablement les valeurs d'usage au profit de valeurs d'échange.

Dans un extrait de *Capitalisme et industries culturelles* cité plus haut, les auteurs évoquent clairement la question de « la très faible pénétration de certains biens ou services dans les couches populaires, indépendamment du problème de la solvabilité »⁵⁶³ Les auteurs concluent que fréquemment « l'accès des plus défavorisés aux bienfaits de la culture marchande se réduit aux seules dépenses sans contrepartie d'enrichissement d'aucune sorte, c'est-à-dire à la seule participation à la réalisation de la valeur d'échange de la marchandise. »⁵⁶⁴ Comme le signalent très justement ces auteurs, il s'agit d'une consommation « sans usage » qui ne contribue aucunement « à l'émergence et à l'épanouissement d'une culture populaire »⁵⁶⁵ ; la remarque paraît d'autant plus pertinente si l'on considère qu'effectivement, il s'agit là de l'aboutissement d'un processus qui commence, à l'autre extrémité de la chaîne, par la neutralisation de l'émergence « populaire » et le début de sa transformation en pure valeur d'échange, sa « fétichisation ». De plus, si les auteurs critiquent, à juste titre, dans ce même passage la thèse de la « démocratisation culturelle », il ne paraît pas convaincant d'avancer que la consommation « sans usage » ne concerne que les membres des couches sociales les plus défavorisées, les plus exclus. Au final, il ne s'agit pas de récuser de façon dogmatique la possibilité qu'il puisse encore exister des valeurs d'usage singulières pour les diverses marchandises musicales qui apparaissent, par exemple, aujourd'hui à Bordeaux.

Ce qui semble discutable, c'est que des valeurs d'usage puissent « résister » à leur mutation en valeur d'échange dès lors qu'un produit musical parvient à une quelconque pérennité et à une expansion du nombre de ses auditeurs (ce qui, par ailleurs, ne préjuge en rien d'une sol-disant « pureté » des émergences). Pour les auteurs de *Capitalisme et industries culturelles*, il semblerait que la production industrielle de musique échappe en partie à la « loi de la valeur » (de Karl Marx) dans la mesure où, premièrement « en l'état actuel de la maîtrise des processus de fabrication de la valeur d'usage artistique, le travail y est encore insuffisamment réductible à un travail abstrait »⁵⁶⁶ et, deuxièmement, parce que « le produit artistique, même reproduit matériellement, reste encore marqué par le fait que sa valeur d'usage est en fait celle d'un produit unique »⁵⁶⁷. Ce que nous expliquent ici ces chercheurs c'est donc que le travail des musiciens ne peut pas être considéré comme appartenant à la somme totale de travail exigée par la société

⁵⁶² BUXTON, David, *op. cit.*, pp105-106.

⁵⁶³ HUET, Arnel, ION, Jacques, LEFEBVRE, Alain, MIEGE, Bernard, PERON, René, *op. cit.*, p174.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p99.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

pour satisfaire ses besoins, ce travail « abstrait » qui forme la substance de la valeur⁵⁶⁸. Cette affirmation paraît pour le moins surprenante, car si c'était effectivement le cas, cette activité se situerait en dehors du système capitaliste. Or, comme l'expliquent clairement ces mêmes auteurs, s'il existe des différences de statut entre le guitariste d'une petite formation de rock indépendant bordelais et une vedette internationale comme Ben Harper, ces deux individus font partie de la force de travail dans laquelle puise le capital pour réaliser la plus-value ; le second de façon plus directe et plus durable, le premier un peu à la manière dont on a recours un travailleur intérimaire, de façon sporadique, éphémère, voire tout simplement potentielle. **Dès lors, l'absence de salariat ne constitue pas un critère préservant en quoi que ce soit les marchandises musicales d'une transformation de la valeur d'usage en valeur d'échange.** C'est d'ailleurs ce que soulignent paradoxalement les auteurs de cet ouvrage dans le passage suivant :

« On le voit, tant que le système évite à l'éditeur d'avoir à payer le temps effectif de travail engagé par les artistes, non seulement il n'a aucun intérêt à les salarier, mais on peut même dire que seul le maintien de la condition archaïque, et pour la grande masse, misérable, de la vie d'artiste, liée à ce type de rémunération et à l'absence d'avantages sociaux, rend possible une production capitaliste, c'est-à-dire dégageant du profit, à partir de tirages encore modestes, qui représentent une part non négligeable de l'ensemble de l'activité de chaque maison ; qui représentent aussi, il ne faut pas l'oublier, la condition qui ouvre la voie aux gros tirages. »⁵⁶⁹

L'existence d'un catalogue important, d'une « offre » en apparence diversifiée (forme d'organisation qui ne serait évidemment pas rentable en cas de salariat des artistes), est probablement davantage à concevoir en termes de réponse à la demande d'*authenticité* : il s'agirait alors d'une stratégie qui vise à créer cette « unicité » qu'invoquent les auteurs. En outre, on peut remettre en cause cette notion même d'unicité en tant que simple construction idéologique : l'affirmation selon laquelle le produit artistique est marqué par « sa valeur d'usage (qui reste) celle d'un produit unique »⁵⁷⁰ paraît soumise à la présomption selon laquelle la transformation d'une chanson quelconque en « tube » serait un processus aléatoire et non-maîtrisé par l'industrie. Or, on a pu constater que toute l'organisation structurelle des grands acteurs économiques de l'industrie musicale tendait à la maîtrise, justement, de ce processus.

La notion d'unicité semble d'autant plus aberrante à l'heure du MP3 et du P2P, de même qu'il y a bien longtemps qu'une observation un tant soit peu soutenue des pratiques sociales de *fans* permet de montrer en quoi il est essentiel pour ces personnes de posséder le *même* morceau de plastique et de papier que la voisine ou le voisin. Au fond, on peut légitimement se demander si cette illusion de l'unicité ne s'appuie pas sur la même vieille ruse de marketing qui pousse le buveur de *Carte Noire* à imaginer que sa première goutte de café est synonyme d'un moment

⁵⁶⁸ Pour ces subtilités de l'analyse marxiste je me suis notamment appuyé sur ELLUL, Jacques, *La pensée marxiste*, Paris : La Table Ronde, 2003, pp144-149. et GUICHARD, *Le marxisme : théorie et pratique de la révolution*, Lyon : Chronique sociale de France, 1972, pp235-236.

⁵⁶⁹ HUET, Armel, ION, Jacques, LEFEBVRE, Alain, MIEGE, Bernard, PERON, René, *op. cit.*, p98.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p99.

magique dont il serait le seul à connaître les secrets. A la vision quelque peu contradictoire des auteurs de *Capitalisme et industries culturelles*, on peut rétorquer qu'il est sans doute plus probable que l'attrait du disque ou du « morceau » MP3 réside effectivement dans sa valeur d'échange, qui, en fournissant le cadre et le soutien véritables pour la relation à l'objet, reconforte et rassure l'auditeur sur la vraie nature de cette musique à laquelle il ne comprend, de toute manière, pas grand-chose... Mais il s'agit là d'hypothèses précises qu'il s'agira d'examiner plus profondément dans la suite de ce travail : j'espère pouvoir alors montrer que c'est justement dans le sens d'une plus grande identité que se déploie l'industrie musicale, et non vers la diversification et la protection des « unicités ». Comme on pourra alors le constater à travers des exemples concrets (provenant aussi bien de la scène « alternative » bordelaise que d'enquêtes menées auprès de représentants de l'industrie du disque), l'approche critique conserve une utilité particulière, tout en étant fondamentalement compatible avec des apports supplémentaires plus ou moins récents.

Pour conclure ces réflexions, à la question de savoir si les recherches sur la configuration actuelle de l'industrie musicale peuvent *a priori* bénéficier d'une actualisation de l'approche critique, il paraît justifié de répondre par l'affirmative. Si une autre approche critique nécessite une prise en compte des modifications observées, tant dans l'évolution même de l'industrie musicale que dans les manières dont les sciences sociales en ont rendu compte, la recherche, quant à elle, n'a rien à gagner d'une condamnation sans appel des apports spécifiques des travaux de l'« Ecole de Francfort ». Sans aucunement m'inscrire dans une dénonciation systématique de l'ouvrage *Capitalisme et industries culturelles* – qui présente, comme je l'ai signalé plus haut, des études documentaires fort riches, ainsi qu'un travail de synthèse novateur en matière d'analyse socio-économique de ce secteur industriel – il me semble dommage que ses auteurs aient apparemment rangé les travaux de l'I.F.S. au rayon des curiosités historiques. En effet, dès les premières pages de cet ouvrage, les auteurs (qui ont durablement marqué ce domaine de recherche en France) prennent soin de se distinguer de l'« Ecole de Francfort », mais leur présentation des thèses francfortiennes est, à mon sens, assez discutable. Tout d'abord, le texte ne contient aucune référence directe provenant de travaux des théoriciens critiques mais seulement une citation d'un ouvrage de Marc Jimenez, datant de 1973, *Theodor W. Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*. Sur la base de celle-ci, les auteurs avancent que selon Adorno « l'art aurait une existence autonome vis-à-vis du système des rapports sociaux »⁵⁷¹. En cela ils s'appuient vaguement sur la proposition d'Adorno selon laquelle une œuvre d'art pourrait contenir en germe la société future débarrassée de l'exploitation et des contradictions du capitalisme : c'est la fameuse hypothèse de l'œuvre d'art comme « ultime espoir », du domaine esthétique comme dernier retranchement du potentiel révolutionnaire à une époque où le prolétariat ne serait plus en mesure d'accomplir sa mission historique. Selon les auteurs, toujours, les thèses d'Adorno affirmeraient qu'en transformant l'art en marchandise, l'industrie culturelle aurait désacralisé l'art et

éliminé toutes ses possibilités contestataires⁵⁷². Cette lecture des thèses francfortiennes pose problème à plus d'un titre. On songe d'abord à la distinction fondamentale qu'Adorno établit entre Art et œuvres d'art, point central de la *théorie esthétique* que les auteurs ne semblent pas connaître. Ensuite, la notion d'une sacralisation de l'art (et d'une industrie culturelle qui « désacraliserait » celui-ci) semble relever de la pure extrapolation. Par ailleurs, les auteurs de *Capitalisme et industries culturelles* affirment que la seule forme de déterminisme sociale reconnue par les théoriciens de Francfort serait celle relevant du passage à la marchandise : « L'œuvre d'art est considérée comme produit en soi avant d'être un produit social, inséré dans des conditions de production et d'usage socialement déterminées. »⁵⁷³. Cette affirmation me paraît également inexacte : les travaux de Löwenthal, Adorno et Benjamin s'attachent justement à mettre en lumière les médiations qui relient des œuvres particulières à des contextes socio-économiques précises. Même les analyses d'Adorno sur les produits culturels industriels comme le *ballroom jazz*, qui sont parmi ses travaux les plus discutables (du fait des généralisations excessives et la méconnaissance évidente qu'on y décèle) ne s'arrêtent pas au seul déterminisme du passage à la marchandise. Il est par conséquent inexact de déclarer que « les conditions de production et d'usage socialement déterminées »⁵⁷⁴ ne sont pas prises en compte dans ces analyses (même si, comme je l'ai précisé plus haut, les travaux d'Adorno et al. s'orientent à partir de perspectives qui ne relèvent pas directement de l'analyse des rapports de production).

Partant de cette supposition, selon laquelle l'approche critique de l'industrie culturelle se focaliserait exclusivement sur le déterminisme du passage de l'œuvre d'art à la marchandise, les auteurs s'attachent à montrer dans quelle mesure l'évolution socio-historique du théâtre réfute les arguments de l'« Ecole de francfort ». Les conditions d'évolution du spectacle théâtral serviraient ainsi de contre-exemple de la position francfortienne puisque dans ce cas précis la transformation du produit culturel en marchandise ne se confondrait nécessairement, ni avec un élargissement de la consommation, ni avec l'apparition de conditions de production de la grande industrie. On cherche néanmoins en vain une proposition d'Adorno qui affirmerait que ces deux modifications spécifiques constitueraient les caractéristiques structurelles indispensables au développement de l'industrie culturelle.⁵⁷⁵ A ce titre, il est important de rappeler une fois de plus les particularités de cette notion et le rapport étroit qu'il entretient avec les fondements philosophiques de l'approche critique. Contre les apports de la théorie critique, ces auteurs déclarent : « Le produit culturel n'est donc pas un produit doté de pouvoirs plus ou moins magiques transformé peu à peu dans le capitalisme en banale marchandise mais une marchandise spécifique dont il faut déterminer (...)

⁵⁷¹ *Ibid.*, p20.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ La présentation concernant l'évolution historique du théâtre ne contredit d'ailleurs en rien les thèses critiques et, en outre, il me semble utile de nuancer les propos des auteurs de *Capitalisme et industries culturelles* dans la mesure où le théâtre, en France (à l'époque de la rédaction de cet ouvrage et aujourd'hui encore) constitue un genre artistique tout à fait particulier du point de vue de son organisation économique, fortement subventionné par les institutions publiques, mais dont les modes de production et de distribution s'inscrivent néanmoins foncièrement au sein du système capitaliste.

les caractéristiques particulières. »⁵⁷⁶ Je ne peux que m'aligner vis-à-vis de ce constat et du programme de recherche qui le suit, auquel s'efforce de répondre l'ouvrage en question. Précisons cependant que les théoriciens critiques n'ont jamais émis l'hypothèse que les produits culturels étaient (ou avaient auparavant été) pourvus de « pouvoirs magiques ».

On s'aperçoit au final que la **complémentarité des deux approches prévaut largement sur les oppositions mises en avant dans l'introduction de cet ouvrage**, qui procèdent manifestement d'une certaine méconnaissance de la théorie critique. Celle-ci présente des perspectives analytiques qui permettent d'aller au-delà des études socio-économiques, fussent-elles judicieuses. Enfin, c'est sans doute au niveau d'une certaine forme de réintroduction de la question du sens – et par conséquent du moment spéculatif – que se situe l'intérêt durable de cette approche. Dans les premières pages du chapitre de la *dialectique de la raison* consacré à l'industrie culturelle⁵⁷⁷, Horkheimer et Adorno soulignent (en le retournant) le critère désormais avancé par les porte-parole de ce système pour justifier sa légitimité sociale :

« Ils ne sont plus que *business* : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément. Ils se définissent eux-mêmes comme une industrie et, en publiant le montant des revenus de leurs directeurs généraux, ils font taire tous les doutes sur la nécessité sociale de leurs produits. »⁵⁷⁸

C'est pourtant cette question de la contingence de l'industrie culturelle que l'approche critique permet de remettre au centre de ce domaine des recherches en sciences sociales. Cet extrait particulier est d'autant plus significatif de leur démarche que le lecteur finit par s'interroger sur l'*identité* de ces « produits » auxquels font référence les deux philosophes... Mais c'est justement là toute la portée de la théorie critique : transcendant volontairement les questions sur l'organisation économique à proprement parler, elle nous interpelle en même temps sur les fondements vitaux de celle-ci. Une fois de plus, il ne s'agit pas ici de participer à une quelconque « résurrection » de l'« Ecole de Francfort », mais on pressent là, ne serait-ce que d'un point de vue épistémologique, ce à quoi cet ensemble théorique peut aujourd'hui être utile.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p21.

⁵⁷⁷ Il est significatif de rappeler que dans sa version originale, le titre de ce chapitre est « *Kulturindustrie* », ce qui a été traduit en français par *La production industrielle des biens culturels*. Ce choix de traduction n'est peut-être pas sans lien avec les réticences de certains théoriciens spécialisés vis-à-vis de ce qui n'est décidément pas une analyse de cette branche précise de production industrielle.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

B.3 Ce que l'approche critique peut apporter pour l'analyse des phénomènes les plus récents.

Avant d'aborder le chapitre des considérations méthodologiques – c'est-à-dire le résumé de mes réflexions sur les manières dont on peut effectivement décliner et réactualiser l'approche critique dans des recherches de terrain – il convient de nous arrêter un moment sur **les évolutions les plus récentes de l'industrie musicale**, et notamment l'ensemble des modifications en cours dans le domaine de la distribution de musique (et des pratiques de consommation). S'il paraît inutile de rappeler une nouvelle fois la nature de ces phénomènes, on peut par contre considérer **les commentaires qu'en font actuellement un certain nombre de « spécialistes »** (chercheurs, journalistes, musiciens, théoriciens...), ce qui en donne un éclairage fort intéressant⁵⁷⁹. Dans un second temps, je m'appuierai sur ces interprétations et sur les données préalablement fournies pour examiner **en quoi l'approche critique peut apporter des perspectives d'analyse complémentaires**.

Comme je l'ai signalé plus haut, l'un des chercheurs du domaine des S.I.C. à s'être récemment intéressé à ces questions est Vincent Rouzé, auteur d'une thèse de doctorat⁵⁸⁰ portant sur la diffusion musicale dans les lieux publics. Dans son texte « Vers de nouvelles hybridations musicales », ce jeune chercheur esquisse un ensemble de problématiques visant à mieux cerner les transformations provoquées par la rencontre entre la musique et réseaux informatiques. Pour lui le partage de fichiers musicaux numériques s'apparente à un babélisme et une mutualisation de la musique. Dans ce contexte, nous aurions affaire à un abaissement des différenciations qui pourrait à terme rendre caduque la question de la légitimité des différents genres musicaux. Reste à savoir, selon lui, si ce phénomène entraînera une plus grande diversité culturelle ou une homogénéisation « par le bas » de l'ensemble de notre « culturothèque ». Ce chercheur reprend ici une notion développée par le sociologue Antoine Hennion, qui désigne la convergence de tous les biens culturels aujourd'hui disponibles sur les réseaux informatiques, stockés et partagés par l'ensemble des participants à ceux-ci. Selon Vincent Rouzé, cette « culturothèque » semble aujourd'hui menacée par « la marchandisation », qui risque de conduire « vers un consensus généralisé plutôt que vers une diversité sémantique »⁵⁸¹. Néanmoins, d'autres évolutions, plus

⁵⁷⁹ Pour donner un aperçu des analyses (ou parfois simplement de pistes de réflexion) actuellement portées sur la question du P2P, j'ai choisi de m'appuyer principalement sur le dossier très représentatif (malgré son titre clinquant) qui a été publié par l'Institut National de l'Audiovisuel en septembre 2004, *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel : piratage, arme de destruction massive de la culture ?* (op. cit.). Je me réfère également aux réflexions avancées par les chercheurs et acteurs institutionnels affiliés à la Fondation Internet et nouvelle génération (F.I.N.G.), que l'on peut retrouver en ligne sur <http://www.fing.org>. Cette « think tank » produit un bulletin électronique hebdomadaire qui est également représentatif des termes du débat actuel.

⁵⁸⁰ ROUZÉ, Vincent, *Les musiques diffusées dans les lieux publics : analyse et enjeux de pratiques communicationnelles quotidiennes*, Thèse de doctorat, Université de Paris 8, 2004, 465p. (MATTELART, Armand, dir.)

⁵⁸¹ ROUZÉ, Vincent, « Vers de nouvelles hybridations musicales », op. cit., p35.

discrètes, tendent à nuancer ce propos quelque peu alarmiste : il s'agit notamment de la modification des normes de nominalisation des œuvres musicales (lorsque des auditeurs construisent leurs propres codes de classification musicale) et de la modification des contenus eux-mêmes (la possibilité de retravailler un morceau MP3 qu'ouvre l'équipement informatique du type home studio). Mais au final, le chercheur s'interroge sur les conséquences de telles rencontres technique / musique : est-ce que cela n'entraînera pas la disparition de l'œuvre même au profit d'un développement de l'intertextualité comme norme ? Vincent Rouzé évoque ainsi l'éventualité de « palimpsestes permanents »⁵⁸², sortes de *post-œuvres* collectives, en mutation constante (dont certains observateurs ont d'ailleurs cru récemment voir l'apparition avec le phénomène « Star Wars Kid »⁵⁸³).

Pour le spécialiste en multimédia et musiques électroniques Ariel Kyrou, le recyclage, le *sampling* (caractéristique de pratiques musicales apparues au cours des trente dernières années mais renforcées par les récentes évolutions de l'industrie musicale), apparaissent comme « une nécessité esthétique, sociale et politique de détourner les sons et les images des industries du divertissement. »⁵⁸⁴ Chez Ariel Kyrou on retrouve beaucoup de la fougue enthousiaste d'Ulrich Poschardt (dont j'ai évoqué plus haut les contributions en matière de recherche sur les sous-cultures *hip-hop* et *techno*). Face à la violence de l'industrie culturelle, ces chercheurs considèrent que le *sampling* des musiques électroniques, aujourd'hui décuplé par les possibilités qu'offrent les réseaux P2P, agit comme une sorte de riposte contre cette dominance : « Ces artistes picorent, copient, démontent, piochent dans la rue, se servent à satiété sur le net, détournent les médias audiovisuels et s'alimentent d'une ribambelle de disques vinyles sans verser leur obole aux dragons de la Sacem et autres collectionneurs de droits. »⁵⁸⁵ De même, le développement des réseaux permet, selon Ariel Kyrou, la constitution de nouveaux modes de production et de distribution musicales permettant de court-circuiter une industrie du disque en perdition. Il cite ainsi un certain nombre de « netlabels » (*Hippocamp, Optical Sound, Irdial*) qui cherchent à « éliminer les intermédiaires inutiles entre le créateur et l'amoureux de musique. »⁵⁸⁶ Pour donner une idée de la démarche des musiciens samplers, Ariel Kyrou cite le DJ britannique du *Future Sound of London*, Gary Cobain, qui se décrit comme un « récepteur permanent » :

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ BEAU, Frank, « Star Wars Kid, l'accident qui révèle l'éco-système », disponible en ligne sur <http://www.iing.org/index.php?num=C167,2> (consulté le 29/03/2005). Cet « accident » a commencé avec une « home vidéo » effectuée par un adolescent québécois qui s'est enregistré à la caméra en train de mimer un combat au sabre laser, arme des *chevaliers* de des désormais célèbres films de science fiction du réalisateur George Lucas. Ce court enregistrement a ensuite été numérisé et mis en ligne sur un réseau P2P par des jeunes de la même école qui souhaitaient se moquer de leur camarade. En quelques mois, la vidéo du « Star Wars Kid » a été modifiée des dizaines de fois par séries de retouches numériques et de montages audiovisuels transformant le « personnage » original et le faisant jouer le rôle d'une multitude de héros divers du cinéma ou de la télévision. On estimait, fin 2004, que plus de cent cinquante versions différentes circulaient alors sur le net et que celles-ci avaient été téléchargées plus de vingt millions de fois dans le monde.

⁵⁸⁴ KYROU, Ariel, « Samplons sous la truite », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel, piratage : arme de destruction massive de la culture ?*, op.cit., p70.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

« "Tout le monde devient aujourd'hui une sorte de sampler, dit-il, à l'image du type effondré devant son poste de télé, qui zappe à tout bout de champ et laisse ces petites tranches de chaos pénétrer dans son espace quotidien." Sauf qu'au contraire du zappeur, Cobain dévore les milliards de signes qui l'assaillent puis les digère et les recrache sous forme de collages mélodiques ou dissonants, planants ou décapants : "(...) C'est une sorte de réévaluation de tout ce qui a été fait il y a quelques années, tout ce que la société et les médias ont laissé traîner et que nous avons recyclé. C'est pour cela que la sampler music est la plus éminemment contemporaine aujourd'hui. Parce qu'elle reflète tout simplement la façon dont les gens vivent." »⁵⁸⁷

Manifestement admiratif devant une telle contribution esthétique à la critique sociale, Ariel Kyrou considère avec un œil bienveillant la boulimie de téléchargement « gratuit » qui anime les grands réseaux P2P. Pour lui, il s'agit là d'une réponse du même ordre (mais à une échelle différente) que les consommateurs adressent à « l'industrie du divertissement » : « L'échange sauvage de musiques (...) sur les sites de P2P représente la forme la plus frustrée de cette fureur sourde et invisible, réponse irréfléchie de l'insecte au mammoth qui l'écrase. »⁵⁸⁸ Dans un entretien publié au sein de ce même dossier de l'I.N.A., le pianiste et compositeur expérimental Benoît Delbecq, membre du collectif *Hask*, propose une lecture plus perplexe et moins optimiste de ces mêmes phénomènes :

« Du monde entier on saisit de la musique dans un étalage géant, comme si on se servait de chocolat en douce au supermarché cent fois par jour. Il y a tout de même quelque chose qui ne va pas, non ? (...) Pour l'instant, je n'ai pas l'impression qu'il y ait un réel brouillage des frontières entre artiste et auditeur, pour la musique en tout cas. L'internet est considéré comme un lieu abstrait de gratuité, il contribue à encourager un jeu, le téléchargement, auquel on gagne à tous les coups sans même miser. »⁵⁸⁹

Enfin, on peut citer le philosophe Bernard Stiegler, disciple de Jacques Derrida et directeur de l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (I.R.C.A.M.). Il serait certainement intéressant de se pencher plus longuement sur les réflexions de ce théoricien mais on peut d'ores et déjà résumer l'une de ses problématiques principales, qui consiste à dénoncer **le manque actuel d'échanges symboliques, productrices, selon lui, de singularité**. Dans cette optique, la dominance culturelle est envisagée sous la forme d'une « technologie d'exploitation de la libido qu'il s'agit de canaliser vers les fétiches du marché »⁵⁹⁰ Celle-ci s'accompagnerait d'un dangereux « processus de particularisation de la singularité »⁵⁹¹, que l'on peut voir à l'œuvre dans la segmentation plus grande des cibles du marketing et l'apparition simultanée des « tribus », et qui

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p71.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p70.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p71.

⁵⁸⁹ DELBECQ, Benoît, « L'intuition de l'instantanéité » in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel, piratage : arme de destruction massive de la culture ?*, op.cit., p73.

⁵⁹⁰ STIEGLER, Bernard, « Pour un nouveau commerce symbolique » in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel, piratage : arme de destruction massive de la culture ?*, op.cit., p75.

conduirait « à la pure destruction de la singularité elle-même, c'est-à-dire à l'annulation du désir »⁵⁹² (donc à l'autodestruction). Or, selon Bernard Stiegler, nous nous trouvons aujourd'hui dans une situation nouvelle, du fait des récentes modifications intervenues dans le domaine de la distribution culturelle, qui peut potentiellement entraîner de nouvelles formes de « commerce » pouvant contrecarrer la « misère symbolique ». Le philosophe reste néanmoins prudent dans son appréciation de la configuration actuelle :

« (...) Ce n'est pas parce qu'il y a échange de fichiers qu'il y a nouveau commerce. Il peut y avoir des réseaux partout, mais sur lesquels on se contente, pour compenser la misère symbolique, de bavarder, d'occuper le silence, de saturer nos ordinateurs de spams ou de messages qui sont plus des symptômes de compensation de la misère que sa contradiction. Le système de production qui a servi à bâtir ce dispositif d'aliénation (...) est en train de sombrer. C'est une période tellurique. On sent qu'un autre dispositif se met en place, qui ouvre des possibilités tout à fait inédites. La question est de savoir comment faire pour que de la singularité s'y produise. »⁵⁹³

On s'aperçoit qu'il existe un point commun à ces appréciations diverses qui consiste à avancer que **nous nous trouvons aujourd'hui à un moment charnière**. De plus, si l'on sent un certain pessimisme dans ces différents témoignages, celui-ci serait davantage à mettre au compte d'un « ancien régime » culturel, et certainement pas aux évolutions récentes, dont chacun relève – à des degrés plus ou moins prononcés – le potentiel émancipateur de la rencontre réseaux / musique. Or, si mon analyse de la situation actuelle a également mis en avant ce qui apparaît comme un « carrefour » dans le domaine de la distribution musicale, voire dans le rapport de l'auditeur à la musique, il semble important de préciser qu'il s'agit là d'une *expérience en cours* et, à bien des égards, d'un **phénomène émergent**, qu'il convient d'observer avec la même prudence que pour d'autres « émergences » antérieures.

Comme l'a souligné mon exposé des évolutions socio-économiques de l'industrie musicale, **un phénomène émergent peut « survenir » au sein même de « terreaux culturels » dominants** (ce qui est fondamentalement le cas du *rock'n'roll* des années 1950, voire du mouvement *punk* de la fin des années 1970), tout comme il peut être issu de « brassages » plus complexes, à première vue plus surprenants et objectivement en marge de l'industrie musicale, comme c'est notamment le cas pour tout un pan de la musique électronique. Parallèlement, comme je l'ai précisé plus haut, des « émergences » peuvent prendre forme à tous les niveaux de la « chaîne culturelle » : ces phénomènes peuvent se manifester aux niveaux de la création artistique ou de la production des biens culturels ; de même, ils peuvent surgir en tant que formes nouvelles de réception ou d'usage. On peut aussi signaler des exemples de formes émergentes qui se caractérisent avant tout du point de vue de la transformation qu'elles entraînent dans le

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ *Ibid.*

domaine de la diffusion des biens culturels – ce qui fut le cas dans les années 1980, avec l'écllosion de la « scène alternative française », sous l'impulsion de groupes comme *les Garçons Bouchers*, *les VRPs* ou *Ludwig von 88* (formations pour lesquelles la véritable nouveauté se situait bien moins du côté du « son » que des modes d'édition et de diffusion de la musique). Ainsi, on peut appréhender le développement actuel du partage de fichiers musicaux sur les réseaux informatiques comme participant d'un nouveau phénomène « émergent », dont il faut par ailleurs définir les contradictions internes et, par voie de conséquence, les limites. S'il peut paraître présomptueux d'affirmer d'emblée que ces nouvelles formes de distribution de la musique sont condamnées à être neutralisées et incorporées par cette « dialectique de l'innovation et de la standardisation » que j'évoquais plus haut, il convient néanmoins de conserver un certain recul dans notre observation de celles-ci. **La confrontation de ces phénomènes avec l'approche critique met en lumière plusieurs facteurs qui complètent les commentaires les plus répandus.** Je me contenterai pour l'heure de donner un aperçu des ces problématiques alternatives, que je développerai évidemment davantage dans la dernière partie de mon travail.

Tout d'abord, même les observateurs les plus optimistes signalent que s'il existe bien des pratiques et des comportements novateurs en termes de distribution et de « fréquentation » de la musique, le P2P se traduit cependant de façon nettement moins radicale pour la majorité des utilisateurs. Les études effectuées par les économistes américains Félix Oberholzer et Koleman Strumpf, puis par le japonais Tatsuo Tanaka, visent à quantifier l'impact du téléchargement « gratuit » sur les ventes de disques, mais ces deux recherches fournissent également des informations précises sur le plan qualitatif, c'est-à-dire sur le contenu des fichiers téléchargés. Or, on s'aperçoit dans les deux cas que les morceaux les plus téléchargés correspondent incontestablement aux albums les plus vendus dans le commerce de détail. De même, si l'on observe les albums MP3 les plus téléchargés sur les réseaux P2P, on peut clairement voir que les plus prisés par les utilisateurs figurent également parmi les grands « succès » du marché et proviennent, dans la majorité des cas, des catalogues des majors⁵⁹⁴. Ainsi, il paraît nécessaire de formuler quelques hypothèses préliminaires. Tout d'abord, si le téléchargement « gratuit » se développe de façon exponentielle, comme le montrent toutes les études statistiques actuellement réalisées, **ce phénomène ne s'accompagne aucunement d'une expansion générale de la diversité de la demande** (sans même parler de l'offre musicale). On aurait donc affaire, pour partie, à une sorte de boulimie de la consommation musicale, sans que cela ne se traduise – pour rester dans la métaphore alimentaire – par une envie de nouvelles découvertes gustatives. Ainsi, comme le signale le philosophe Bernard Stiegler, il est fort probable que derrière l'utilisation compulsive des réseaux P2P se manifeste effectivement davantage un « symptôme de compensation » de l'aliénation idéologique subie qu'une réelle prise de conscience de celle-ci.

⁵⁹⁴ A titre indicatif, un examen rapide des albums MP3 disponibles sur le site de téléchargement *bittorent* <http://www.torrentreactor.net/categ.php?id=6>, consulté le 01/06/2005, indique que sur les trente deux albums les plus téléchargés (ce que l'on peut vérifier à partir du chiffre des « pairs » en cours de téléchargement), cinq seulement sont édités par des labels « indépendants ». 85% de ces morceaux proviennent par conséquent des catalogues des *majors*.

Mais au-delà de cette éventuelle réaction névrotique, fort inquiétante en soi, il est important de comprendre ce qu'implique cette évolution en termes de **décentralisation de la diffusion**. Pour prendre un exemple frappant, on peut évoquer des phénomènes aujourd'hui observables au sein de établissements scolaires, où des élèves équipés en matériel informatique proposent à leurs camarades des listes de CDs gravés (contenant de la musique, des films ou des jeux vidéo, téléchargés sur les réseaux P2P) qu'ils vendent (ou échangent) dans la cour de récréation. Le travail d'investigation que j'ai réalisé dans cinq lycées⁵⁹⁵ confirme l'importance de cette pratique (même s'il semblerait que celle-ci diminue proportionnellement à l'augmentation générale de l'équipement informatique). Sans même évoquer la question de l'importance financière de ce marché parallèle, ce phénomène semble hautement symbolique, puisque les élèves qui « se livrent » à ce trafic se transforment, objectivement, en distributeurs détaillants de produits culturels. Ainsi, le P2P a permis une extension du marché du disque au sein d'espaces où jamais la *F.N.A.C.* ou *Virgin* n'auraient été en mesure d'accéder. Plus largement, il convient de considérer dans son ensemble l'*économie* de l'échange de fichiers numériques, pour ce qu'elle « fait » des utilisateurs : **autrefois simples « consommateurs » de musique, les utilisateurs des réseaux P2P se voient aujourd'hui pourvus d'une nouvelle fonction, en devenant des « distributeurs »,** au même titre que les magasins spécialisés et les grandes surfaces alimentaires. Comme je l'ai précisé dans l'introduction de ce travail, mes recherches sur la starisation de Jim Morrison, puis mes études « comparatives » sur la musique de variété télévisuelle et la techno, m'ont conduit à avancer l'hypothèse de formes d'*adéquation idéologique* qui caractériseraient les différents médiateurs (individuels ou institutionnels) participant à ces divers phénomènes socioculturels. Il s'agissait notamment de démontrer comment les nombreux « participants » (à la transformation de Morrison en star du rock, à la « mise sur pied » d'un groupe de variété éphémère comme les *L5* ou à l'existence d'une sous-culture électro comme le mouvement *free*) devaient nécessairement partager un ensemble de représentations et de discours idéologiques communs et, par extension, comment on pouvait alors analyser ces phénomènes sous l'angle d'une certaine *interchangeabilité* des acteurs sociaux à tous les niveaux de la « chaîne communicationnelle »⁵⁹⁶.

La question de la transformation de la fonction économique que soulèvent les récentes évolutions survenues avec le développement du P2P n'est pas non plus sans incidence sur le plan idéologique. Dans son ouvrage *La passion musicale*, Antoine Hennion écrivait – pourtant plusieurs années avant le développement du format MP3 – que « nous avons tous une petite

⁵⁹⁵ Dans le chapitre suivant je relaterai en détail la préparation, le déroulement et les conclusions tirées de ces enquêtes, qui ont eu lieu entre novembre 2003 et juin 2004 dans quatre établissements scolaires (lycée général et professionnel Anatole de Monzie, Bazas, Gironde ; lycée général Montesquieu, Bordeaux, Gironde ; lycée général Pape Clément, Pessac, Gironde, lycée professionnel Jean-Albert Grégoire, Soyaux, Charente), sur un échantillon de plus de cinq cents personnes.

⁵⁹⁶ Comme je l'ai déjà signalé, il s'agissait pour moi de développer une analyse à même de répondre aux interrogations que mon travail de terrain avait soulevées, tout en dépassant l'ancienne opposition paradigmatique entre émetteurs tout-puissants et récepteurs hyperactifs.

FNAC en miniature dans la tête. »⁵⁹⁷ Cette formule à première vue anodine semble aujourd'hui paradoxalement plus significative et plus appropriée que jamais. On peut émettre l'hypothèse que le mouvement général de *décentralisation*, dont participe l'essor des réseaux numériques (comme bien d'autres phénomènes socio-économiques contemporains dans des domaines fort variés), est corrélatif de processus particuliers de médiation idéologique que seule une approche critique *réactualisée* serait à même de décrire avec précision. Il semble en effet probant qu'un tel mouvement général ne constitue aucunement un obstacle pour le développement de l'industrie musicale, pas plus qu'il n'implique une restructuration ayant « naturellement » pour conséquence de révéler les contradictions de celle-ci. Bien au contraire, ne s'agit-il pas là d'un **formidable levier d'expansion pour le système de l'industrie musicale**, dans la mesure où ses contenus idéologiques bénéficient ainsi d'une circulation exponentielle, qui plus est, sous couvert de rapports « gratuits », d'échanges non-marchands et spontanés entre participants actifs ?

Ces évolutions conduisent également à reconsidérer certaines propositions des théoriciens critiques, notamment dans la mesure où, avec le format MP3, on assisterait à une **« dématérialisation » partielle de la musique**. En effet, contrairement à la situation que l'on connaissait il y a vingt ou trente ans, il n'est plus nécessaire aujourd'hui, pour s'approprier de la musique, de passer par un support tel que le disque vinyle, la cassette audio ou le cd – ni même d'avoir à sa disposition un billet de vingt euros ou une carte de paiement pour pouvoir s'offrir le support sur lequel sont inscrits les morceaux que l'on souhaite avoir à sa disposition. Mais les commentateurs qui évoquent la « dématérialisation », la musique « virtuelle », omettent souvent de préciser que pour pouvoir lire un fichier MP3, il est néanmoins impératif de disposer d'un disque informatique où les données numériques sont stockées, que celui-ci soit incorporé dans un baladeur MP3 ou dans un ordinateur classique. Il est donc important de relativiser cette notion de « dématérialisation » puisqu'il s'agit, essentiellement, du **passage d'un ancien format d'encodage vers un nouveau, plus performant et permettant une compression plus grande des données**. Ce qui a éventuellement disparu, dans le cas de la musique téléchargée sur internet, ce n'est pas le caractère matériel du support (le disque dur d'un ordinateur ou d'un *iPod* étant incontestablement un objet matériel) mais l'*objet cd* : c'est donc simplement le mode de stockage individuel qui a été transformé. D'une pile de disques compacts entassés dans un coin du salon, on est ainsi passé à un répertoire de fichiers enregistrés sur un seul et même disque inamovible. Si la « virtualité » de la musique est donc bien une affaire d'*apparences*, il convient néanmoins de considérer le « cas » de l'*objet cd*, puisque la disparition de l'album pourrait, *a priori*, susciter certaines interrogations, notamment par rapport aux propositions formulées par Theodor Adorno dans son ouvrage *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*.

En effet, il paraît à première vue difficile de comprendre **comment la valeur d'échange parviendrait à se substituer totalement à la valeur d'usage dans une situation où l'individu n'achète pas la marchandise fétiche, garante de l'occultation des rapports sociaux**. Dans un passage de cet ouvrage, Adorno avance que le succès d'un disque (ou d'un concert) serait « le

⁵⁹⁷ HENNION, Antoine, *op. cit.*, p357.

simple reflet de ce que l'on paie sur le marché pour le produit : le consommateur adore véritablement l'argent qu'il a dépensé en échange »⁵⁹⁸, ajoute-t-il. Or, si le consommateur / distributeur du réseau P2P ne dépense plus d'argent en échange du morceau de musique, comment cette proposition serait-elle valable ? Avant d'apporter des éléments de réponse à cette question, il est important de souligner qu'à la différence des sites de téléchargement payant (type *Fnac-music* ou *Itunes music store*) et des sites de téléchargement libre (que j'évoquerai un peu plus loin), qui constituent à eux deux une minorité infime du trafic global de musique sur internet, les réseaux P2P présentent une « irrégularité » fondamentale dans la mesure où les contenus musicaux qui y sont partagés relèvent dans leur immense majorité du domaine du *copyright* sans pour autant que l'échange de fichiers ne génère de revenus pour les ayants droit (même si dans certains pays, les législateurs ont préféré temporairement « ignorer » cette contradiction élémentaire). Dans le cas du dernier album des *White Stripes*, par exemple, disponible actuellement sur de nombreux réseaux P2P *bittorrent*, il s'agit donc bien d'une marchandise, dont la valeur d'échange est fixée par les distributeurs détaillants aux alentours de vingt euros, mais qui apparaît comme étant « gratuite » pour les utilisateurs du système *bittorrent*.

Or, on peut émettre l'hypothèse que le caractère de marchandise est rendu d'autant plus tangible par l'acte illusoirement « transgressif » que constitue l'appropriation sans contrepartie financière directe des onze ou douze titres que comporte l'album. Il semble d'ailleurs raisonnable de postuler que le développement formidable des réseaux P2P soit en partie déterminé par l'*illusion de richesse* que produit la possibilité de télécharger chaque jour des centaines de titres et autant de valeurs d'échange « virtuelles ». Par ailleurs, il est intéressant de rappeler qu'un grand nombre d'utilisateurs des réseaux P2P sont effectivement des consommateurs et des distributeurs (et ce d'autant plus avec le système *bittorrent*⁵⁹⁹), ce qui modifie leur statut et les lie, objectivement, d'autant plus à la marchandise dont ils participent à la circulation. La proposition qui consiste à affirmer que les utilisateurs des réseaux P2P se situeraient « hors du marché » paraît également incohérente dans la mesure où la conservation des anciens fétiches (albums téléchargeables) – sous couvert idéologique de transformation en musique « virtuelle » ou non⁶⁰⁰ – s'est accompagnée de l'élaboration simultanée de nouvelles formes de fétichisation de la marchandise. On peut par exemple signaler l'engouement que suscitent aujourd'hui les baladeurs MP3, dont les ventes progressent de 20% par an, les micro-ordinateurs, dont la capacité de stockage est l'un des critères les plus vigoureusement mis en

⁵⁹⁸ ADORNO, Theodor, *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, op. cit., pp29-30.

⁵⁹⁹ Contrairement aux premiers systèmes P2P, comme *Napster*, où le récepteur devait « pomper » à partir d'une source unique, le téléchargement par réseau *bittorrent* n'est pas à « sens unique » puisque la vitesse de transfert vers son ordinateur est proportionnel à la vitesse de transfert depuis son ordinateur de données numériques que d'autres utilisateurs simultanés n'ont pas encore reçues.

⁶⁰⁰ Il faut rappeler que de nombreux utilisateurs de réseaux P2P continuent néanmoins de « vénérer » l'objet CD, en gravant sur CD-R vierge les chansons téléchargées, dans l'ordre de l'album, puis en imprimant, à partir de sites spécialisés les couvertures, jaquettes et images photos du design du disque lui-même (qu'ils collent ensuite sur la face supérieure du CD-R). En assemblant correctement ces éléments, qui sont tous à disposition sur internet, on parvient ainsi à une réplique satisfaisante de la marchandise originale, qui peut être fièrement rangée parmi les autres CDs, lorsqu'on en fait encore la « collection ».

avant par les discours de marketing⁶⁰¹, ou encore les forfaits et modems ADSL, nécessaires pour le téléchargement. Ainsi, la *freebox*, qui permet une vitesse de téléchargement allant jusqu'à 32 kilooctets par seconde⁶⁰², est aujourd'hui l'un des gadgets les plus en vogue parmi les utilisateurs de réseaux P2P. Plus largement, on constate, depuis une décennie, l'apparition de dizaines de nouvelles marchandises « accessoires » ou « secondaires » qui deviennent rapidement indispensables pour les participants qui souhaitent « tirer le maximum » de leur équipement informatique (logiciels divers, matériel d'enregistrement, connectique, casques, housses de protection, batteries ultra puissantes, convertisseurs pour lecteurs de cassette audio, etc.⁶⁰³). Ces nombreux nouveaux produits⁶⁰⁴ sont généralement acceptés comme étant *utiles* à la création musicale et semblent, par ailleurs, être souvent « marqués » par la gratuité apparente du contenu musical qu'ils servent à manier ou à transporter. Cette observation est importante parce qu'elle tend également à confirmer les nouvelles formes que revêt la substitution de la valeur d'échange à ce qu'il pouvait éventuellement y avoir de valeur d'usage, pour ces produits. Dans cette optique, on s'aperçoit de l'intérêt des remarques formulées par Theodor Adorno dès les années 1940, selon qui la puissance de la valeur d'échange était accrue par le fait que les marchandises culturelles se présentaient comme étant étrangères aux contraintes de l'échange, comme relevant d'un domaine qui n'aurait qu'un rapport indirect avec les marchandises⁶⁰⁵. Or, si cette affirmation pouvait sembler tout à fait critiquable il y a vingt cinq ou trente ans, elle retrouve une certaine pertinence aujourd'hui, avec la rencontre musique / informatique à laquelle on assiste depuis une dizaine d'années.

Dans ce même texte, Adorno insistait également sur les formes d'audition qui, selon lui, s'apparentaient à une « **régression de l'écoute** ». L'une des catégories d'auditeurs qu'il distingue est « le bricoleur », qui s'entoure de diverses machines (radios, modulateurs sonores, lecteurs de vinyles...) et qui se définit lui-même comme un « auditeur expert »⁶⁰⁶. Comment ne pas voir le **prototype du bidouilleur moderne**, encensé par des auteurs comme Ariel Kyriou et Ulf Poschardt, dans cette définition étonnamment actuelle : « il veut se faire passer pour l'Indépendant qui persifle le monde. Mais ce qu'il siffle, c'est la mélodie même du monde et ses trucs sont moins

⁶⁰¹ Ainsi, en ce qui concerne les capacités de stockage des appareils, on remarque aujourd'hui le ton prétentieux et béat avec lequel les propriétaires de ces machines annoncent à leurs amis qu'ils peuvent désormais mettre jusqu'à cent cinquante albums sur leur *Archos Jukebox 6000*... Ce type de discours et les réactions emphatiques qui l'accompagnent sont précisément le genre le « détail » qui illustre la « restructuration » actuelle du fétichisme de la marchandise. Ils me semblent, de plus, constituer un indice supplémentaire de l'*adéquation idéologique* des différents médiateurs de l'industrie musicale, dans la mesure où il s'agit là d'un simple « copier-coller » du baratin des vendeurs de la *F.N.A.C.*

⁶⁰² Pour donner une ordre d'idée, ce chiffre signifie qu'une chanson d'une durée de cinq minutes pourra être téléchargée sur un ordinateur en moins de vingt secondes, alors que le même fichier nécessiterait jusqu'à une trentaine de minutes avec un modem téléphonique 56k.

⁶⁰³ A titre d'exemple, on trouvait, le 06/06/2005, 166 objets différents dans la rubrique « accessoires lecteurs MP3 » du site *leguide.net* : <http://www.leguide.net/go/search/idx/1081200/go.htm> - ceci sans compter les articles et programmes disponibles pour l'utilisation et le traitement de fichiers MP3 sur ordinateur.

⁶⁰⁴ Bien sûr, il ne s'agit pas dans tous les cas de produits véritablement nouveaux, mais souvent de produits « remarketés » pour le nouveau marché des utilisateurs de fichiers MP3, voire d'adaptations de produits existants pour ce format ou alors pour l'équipement informatique spécifique au « home studio ».

⁶⁰⁵ ADORNO, Theodor, *op.cit.*, *ibid.*

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p68.

des trouvailles de l'instant que des expériences accumulées à force d'attention portée aux différentes techniques employées ça et là. »⁶⁰⁷ Au final, on peut effectivement se demander si l'essentiel n'est pas dit lorsqu'un éminent DJ britannique confesse sa filiation avec « le type effondré devant son poste de télé, qui zappe à tout bout de champ et laisse ces petites tranches de chaos pénétrer dans son espace quotidien. »⁶⁰⁸

Bien entendu, un constat honnête de la situation présente ne saurait ignorer qu'il existe un **certain nombre d'initiatives populaires qui semblent aller dans un sens radicalement opposé à cette intensification de la marchandisation** qui va de paire avec la décentralisation de la distribution. Si les travaux théoriques de Walter Benjamin – notamment le fameux texte *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique* – peuvent aujourd'hui être utiles pour interroger le statut de l'œuvre d'art « soumis » aux récentes évolutions techniques⁶⁰⁹, une théorie critique *réactualisée* peut également fournir des pistes de réflexion concernant les possibilités émancipatrices contenues dans les évolutions en cours. Dans la suite de mon travail, notamment lorsqu'il s'agira de présenter le terrain sur lequel j'ai effectué une partie de mes recherches empiriques, j'aborderai plus en profondeur le développement de pratiques inédites d'autogestion et d'éventuelles formes de « collectivisation » culturelle qui voient le jour. De même, on peut se demander si le développement de portails de « musique libre », entourés et alimentés par de nombreux sites informationnels et autres *blogs* où s'effectuent de nouvelles formes de « médiation culturelle », ne tend pas vers la consolidation, à terme, de véritables réseaux médiatiques parallèles⁶¹⁰? Certaines de ces expériences sont fort encourageantes, d'autant plus qu'il s'agit de mouvements qui s'organisent par le biais des réseaux informatiques, justement, et qui touchent donc des populations diverses de par le globe. Néanmoins, l'approche critique incite à la prudence face à ces phénomènes : on doit effectivement se demander, d'une part, si ces « émergences » ne subiront pas l'incorporation, à plus ou moins long terme au sein de la dominance culturelle et, d'autre part, si cette neutralisation n'est pas déjà en germe dans les phénomènes émergents.

Il s'agit là de pistes de réflexion que je serai amené à prolonger ultérieurement, mais soulignons dès à présent que l'optimisme exagéré de certains commentateurs mérite d'être nuancé. Ainsi, le « brouillage des frontières entre artiste et auditeur », auquel fait allusion le musicien Benoît Delbecq – comme s'il s'agissait là d'une perspective future sérieuse – n'est sans

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p70.

⁶⁰⁸ KYROU, Ariel, « Samplons sous la truie », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel, piratage : arme de destruction massive de la culture ?*, op.cit., p70

⁶⁰⁹ Je ne développerai pas cette question dans la mesure où elle relève plus spécifiquement du domaine de la théorie esthétique.

⁶¹⁰ A titre d'exemple, on peut citer l'initiative prise par une salle de cinéma de l'agglomération lyonnaise, *Le Strapontin*, qui, depuis avril 2005, ne diffuse (durant les entractes) que des morceaux de musique libre, c'est-à-dire déposés sous licence *copyleft* et provenant, dans ce cas précis, du portail <http://musique-libre.org/index.php?op=edito>. Comme le signale une brève diffusée le 16/04/2005 par l'agence de presse alternative *hactivist news service*, « l'initiative va bien au delà d'une simple économie des droits SACEM. "Les morceaux diffusés sont accompagnés d'une diapo projetée indiquant le nom des groupes", explique le responsable de la salle, "et un dossier rédigé par un de nos bénévoles est à la disposition du

doute pas à chercher du côté d'une augmentation de la capacité créatrice du récepteur, ou dans la vision grandiloquente d'un récepteur désormais à l'affût de signes à recycler en sens (que le discours amblant nous présente fièrement comme le résultat de cette rencontre musique / informatique). Si brouillage il y a, celui-ci semble être d'abord de l'ordre d'une confusion-convergence des représentations et des discours à tous les niveaux de la « chaîne communicationnelle » de la musique, c'est-à-dire non seulement entre émetteurs et récepteurs, mais entre chacun des médiateurs qui participent objectivement à la production et à la distribution de la musique *et* de tous les contenus et formes idéologiques qui accompagnent et qualifient cette musique et pour lesquels elle sert, en dernière instance, de simple véhicule. Une approche critique *réactualisée* doit être en mesure de démontrer que l'industrie musicale participe intrinsèquement de cette circulation idéologique ; les évolutions les plus récentes de l'industrie musicale correspondent fondamentalement à une extension formidable de sa capacité à s'auto-alimenter et à s'auto-promouvoir en tant que système.

Ainsi, à l'heure de sa **décentralisation optimale**, l'industrie musicale semble plus **intégrée que jamais**, et ce grâce à la « participation active » de ces consommateurs passés « dans la classe "ouvrier" (au sens de celui qui participe à l'œuvre collective) », pour reprendre la formule du chercheur Frank Beau, qui ajoute dans le même texte que l'utilisateur P2P deviendrait ainsi « le prolétaire du cyberspace, dans le sens bien sûr tout à fait étymologique du terme de celui qui fait proliférer les dites œuvres. »⁶¹¹ Mais ce que ne relève pas Frank Beau – pour qui l'utilisation de ces termes d'un autre temps ne va apparemment pas sans poser de soucis – c'est le paradoxe de ces nouveaux « ouvriers », qui se retrouvent dans un rapport d'auto-aliénation inédit. Pour rapidement développer cette proposition, on peut de nouveau faire appel aux analyses psychosociologiques de Bernard Stiegler, pour qui « l'individuation psychique et collective industrielle issue du capitalisme contemporain traverse une crise sans précédent »⁶¹² :

« Elle souffre d'une maladie grave : la *désublimation*, c'est-à-dire la captation et l'exploitation illimitée de l'énergie libidinale des producteurs et des consommateurs dans tous les domaines. Car, dès lors que l'énergie libidinale des individus et des groupes est hégémoniquement détournée vers les objets de la consommation, tous les autres objets de la libido, et en particulier ceux qui permettent la constitution d'une civilisation, sont désinvestis et gravement menacés. (...) Le processus d'individuation capitaliste et industriel est entré en contradiction avec lui-même et tend à s'auto-détruire par une baisse tendancielle d'énergie libidinale, qui se traduit par une perte d'individuation. Celle-ci prive les individus des possibilités d'*exister* et est, à terme, mortifère pour la société marchande dans son ensemble, car la libido et la sublimation sont au principe aussi bien du marché que de la production. »⁶¹³

public à l'accueil pour expliquer ce que c'est qu'une licence libre et donner des infos complémentaires sur les morceaux diffusés". » (source http://hns-info.net/article.php3?id_article=6119, consulté le 18/04/2005).

⁶¹¹ BEAU, Frank, « Star Wars Kid, l'accident qui révèle l'éco-système », disponible en ligne sur <http://www.fing.org/index.php?num=5167,2> (consulté le 29/03/2005).

⁶¹² STIEGLER, Bernard, « Contre la concurrence, l'émulation », in *Le Monde Diplomatique*, juin 2005, n° 615., p22.

⁶¹³ *Ibid.*

Si l'on peut débattre de la question de la viabilité originelle du « processus d'individuation capitaliste et industrielle », que Bernard Stiegler ne semble pas fondamentalement remettre en cause, il paraît vraisemblable que dans sa phase actuelle, le capitalisme participe – en *désublimant* le psychisme et en *désingularisant* les individus – à **une régression culturelle d'une grande ampleur** (même s'il paraît également un peu prématuré de déceler là le signe avant-coureur de l'écroulement de la société marchande). En associant ses millions de médiateurs à ce processus mortifère, l'industrie musicale révèle son vrai visage : celui d'un vaste voile idéologique posé sur des contradictions de plus en plus grandes, tant pour le psychisme qu'au niveau social. Ainsi, la pratique musicale majoritaire présente effectivement un caractère effrayant lorsqu'on y regarde de plus près, ce que Theodor Adorno semble avoir pressenti dans *le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, même s'il insiste ici davantage sur le caractère absurde de l'industrie musicale, qui pouvait sans doute encore paraître « comique » en 1938 :

« Si la musique est devenue comique dans sa phase actuelle, c'est surtout parce qu'elle offre le spectacle d'une activité complètement inutile à laquelle on consacre un effort comparable à celui que requiert un travail sérieux. En restant étrangère aux forces vives de la société, la musique manifeste tout simplement qu'elle est avec elles dans un rapport d'aliénation ; mais la conscience de son caractère étranger part aussitôt en fumée dans un éclat de rire. »⁶¹⁴

⁶¹⁴ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p81.

2. Considérations méthodologiques.

A. Partir de la théorie critique pour approcher le terrain.

A.1. L'attrait de l'institution scolaire.

Durant la période de « maturation » de mon projet de thèse j'ai commencé à sérieusement envisager la possibilité d'effectuer une partie de mes recherches de terrain en m'appuyant sur une enquête auprès d'adolescents scolarisés. Ce choix plus ou moins intuitif peut s'expliquer par plusieurs facteurs. Tout d'abord, j'étais déjà familier des travaux de la sociologue française Anne-Marie Green, dont je me suis inspiré lors de mes recherches comparatives sur la sous-culture *free* et la variété télévisuelle. Dans son ouvrage de 1997, *Des jeunes et des musiques*, cette chercheuse justifie ainsi l'orientation d'une série d'enquêtes qui ont été réalisées avec des élèves de lycées professionnels de la région parisienne :

« Dans la précédente étude, nous avons mis en évidence que, dans la diversité des goûts et des pratiques culturelles, le seul fait qui soit commun à tous les jeunes est la musique. Ce constat a été confirmé dans une autre étude sur les lycéens qui confirmait que : "l'écoute musicale et l'affirmation des goûts musicaux tiennent une place exceptionnelle dans les pratiques, au point d'apparaître comme le lieu essentiel de l'investissement culturel des lycéens" *. De plus, au travers des études concernant les pratiques culturelles, on sait que les 15-24 ans sont plus touchés par la musique, en termes d'écoute et de pratique, que l'ensemble de la population. »⁶¹⁵

La place fondamentale accordée par les adolescents à la musique, en tant que vecteur prioritaire de sociabilité et mode privilégié d'affirmation de son individualité, ne m'échappait pas. Il me paraissait par conséquent que l'observation de ce « groupe social » pourrait présenter un intérêt particulier pour l'expérimentation empirique de propositions de l'« Ecole de Francfort ». Ceci s'avérait d'autant plus probable dans la mesure où le lycée constitue un lieu de passage obligé entre l'enfance et l'âge adulte (symbolisé soit par l'entrée dans la « vie active », soit par le commencement d'études plus ciblées devant logiquement conduire vers le « monde du travail »), ce qui pouvait entraîner des répercussions intéressantes quant au degré de participation idéologique de ces personnes à l'industrie musicale. Enfin, mon choix était certainement motivé par un troisième facteur non moins significatif : ma propre expérience du lycée et le souvenir que je gardais de la place particulière alors accordée à la musique, non

seulement dans mon cercle de connaissances, mais dans la quasi totalité des activités sociales à disposition de mes camarades⁶¹⁶.

Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si aujourd'hui le conseil régional d'Aquitaine consacre un budget de plus d'un million d'euros au « festival de lycéens », qui regroupait début mai 2005, à La Teste de Buch, cinq mille jeunes dans un vaste espace festif comprenant douze mille mètres carrés d'installations montées de toute pièce pour l'occasion. Lors de cet événement de deux jours, trente six des quatre-vingts cinq manifestations proposées étaient de nature musicale (sans compter le « concert d'ouverture »), le reste se partageant entre débats, expos photos, défilés de mode, projets sportifs ou scientifiques, représentations théâtrales et spectacles vidéo – ce qui donne une idée de la prédominance des pratiques musicales chez les lycéens, sachant que sur les projets retenus, les organisateurs effectuent une première sélection pour garantir une représentation adéquate des autres activités culturelles.

Début 2003, j'ai assisté, au *Zénith* de Pau, à la cinquième édition du « festival des lycéens », en tant qu'observateur affilié au laboratoire *Textes Communications Sociétés* de l'université de Bordeaux 3. J'avais alors formulé le projet de conduire mon enquête en deux volets, le premier étant consacré à une étude par questionnaire aussi numériquement étendue que possible, tandis que le second devait permettre une analyse plus approfondie des premiers résultats obtenus, par le biais d'entretiens ultérieurs avec un échantillon représentatif de lycéens ayant participé au questionnaire. Cet événement m'a donné l'occasion de conduire une **pré-enquête auprès des participants au festival**, réalisée par le biais d'une quinzaine d'entretiens semi-directifs avec des lycéens présents durant les deux journées. Il importe de préciser que l'une des particularités du « festival des lycéens » est que les diverses manifestations culturelles proposées sont produites et réalisées par des lycéens (assistés, il est vrai, par des enseignants dans de nombreux cas) pour un public quasi exclusivement composé de lycéens⁶¹⁷. Sur les quatorze personnes avec lesquelles je me suis entretenu, cinq participaient à la préparation ou à la réalisation de projets d'ordre musical (spectacles de danse y compris), tandis que les neuf autres avaient chacun assisté à des concerts durant le festival. Mon but principal n'était alors pas de recueillir des données sur ces manifestations particulières mais avant tout d'écouter ce que les lycéens disaient de leurs propres pratiques musicales afin de « savoir comment parler aux individus, comment les interroger, mais aussi être sensible à la manière dont ils décrivent leurs

⁶¹⁵ GREEN, Anne-Marie (éd.), *Des jeunes et des musiques*, Paris : L'Harmattan, 1997, p11. * Citation extraite de : BOYER, Régine, DELCLAUX, Monique, BONNOURE, Annick, *Les univers culturels des lycéens et des enseignants*, Paris : I.N.R.P., 1986, p130.

⁶¹⁶ Soirées entre amis, sorties en « boîte de nuit », concerts, fêtes officielles ou officieuses en internat, discussions et jeux dans les *milk bars*, trajets en voiture ou en autocar, rencontres sportives ; tous ces moments qui constituaient alors la majeure partie de notre vie extra-scolaire – jusqu'aux devoirs à la maison qu'on effectuait le casque de walkman fixé aux deux oreilles – me reviennent aujourd'hui comme accompagnés d'une bande-son incessante et inéluctable qui s'est peu à peu estompée pour laisser place à un rapport à la musique beaucoup moins « évident ».

⁶¹⁷ Il est regrettable de constater que depuis l'édition 2004, le « festival des lycéens » débute désormais par un « concert d'ouverture » donnée par une star (cette année, il s'agissait du célèbre musicien et compositeur serbe Goran Bregovic), ce qui fait craindre qu'à terme, on risque de dériver vers une organisation plus

activités »⁶¹⁸, comme le suggère François de Singly dans un ouvrage sur lequel je me suis largement appuyé dans le travail d'élaboration des questionnaires.

Si le « festival des lycéens » de 2003 m'a fourni l'opportunité d'un premier contact avec les jeunes scolarisés, la question restait de savoir dans quelles conditions je pourrais de nouveau approcher les lycéens, une fois le questionnaire conçu, puisque j'étais conscient que je ne retrouverais pas de sitôt une situation aussi favorable pour le recueil de données que durant ces entretiens « libres » menés à Pau. Le problème était notamment de savoir s'il était préférable de passer par le biais des institutions scolaires ou de tenter une approche directe des lycéens, par exemple dans les *milk bars* qui entourent les établissements scolaires. Dans le premier cas, le questionnaire aurait été distribué par un enseignant ou un surveillant d'internat, ce qui avait l'avantage de toucher des classes entières et donc, potentiellement, de fournir un panel représentatif de l'ensemble de la population lycéenne, mais l'inconvénient de pouvoir apparaître, aux yeux des élèves, comme une initiative provenant des autorités scolaires, ce qui pouvait susciter des réactions de méfiance de la part de certains. Dans le second cas, il aurait été nécessaire de localiser des « lieux de vie » lycéens et d'être « introduit » au sein de groupes d'amis pouvant ensuite faire circuler les questionnaires entre camarades. Certes, cette deuxième solution aurait permis des contacts plus directs et moins formels avec les individus, mais, outre les difficultés logistiques, il y avait un risque de me retrouver, au final, avec un échantillon composé majoritairement de « leaders d'opinion », voire de groupes marginaux non-représentatifs de la population visée. En fin de compte, j'ai pu mettre au point une solution médiane qui consistait à confier la distribution des questionnaires aux délégués des différentes classes (après concertation avec les autorités de chaque établissement), mais si j'évoque ces questionnements, c'est avant tout pour donner un aperçu des considérations auxquelles j'étais confronté, alors que je n'avais même pas encore véritablement abordé la conception des questionnaires.

A.2. Un exercice méthodologique.

Avant de relater cette étape de mon travail, il importe de préciser que je ne concevais aucunement celui-ci à la manière d'une enquête sociologique « classique »⁶¹⁹ où il s'agirait de quantifier les goûts musicaux des adolescents, ou bien de déterminer, à la manière du sociologue américain Herbert Gans, si les préférences esthétiques et les pratiques musicales des acteurs sociaux suivent ou non le découpage de la société en classes ou en sous-groupes, selon des

« conventionnelle » de l'événement, où des professionnels reconnus éclipsaient la participation des amateurs lycéens.

⁶¹⁸ DE SINGLY, François, *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Paris : Nathan, 2001, p33.

⁶¹⁹ Cependant, je me suis bien évidemment basé sur l'expérience que j'ai acquise durant un semestre de travaux dirigés consacrés à cette méthode d'enquête, en deuxième année de D.E.U.G. de sociologie, à l'Université de Poitiers (1997-98), où j'avais notamment participé à la réalisation d'un questionnaire sur les pratiques festives des étudiants, puis au cours de ma formation universitaire à l'Université de Bordeaux 3.

critères socio-économiques traditionnels. Ceci explique pourquoi il n'a jamais été question de prendre en considération les données démographiques des enquêtés : **si je visais une représentativité maximale de l'échantillon**, il ne s'agissait pas pour autant de réaliser un travail de recensement statistique à la manière d'un sondage d'opinions, mais simplement de me donner **les moyens de mener un exercice méthodologique pertinent**, dont le but premier était de vérifier dans quelle mesure il est possible de partir des propositions formulées par les chercheurs de l'« Ecole de Francfort » concernant l'industrie culturelle pour mener une enquête empirique.

Par conséquent, il m'a semblé tout d'abord nécessaire de délimiter, parmi ces propositions, les hypothèses que j'allais m'attacher à vérifier. Comme je viens de le souligner, il importe de comprendre que ce travail est à concevoir en termes d'*exercice*, et il me semble aujourd'hui que si je devais renouveler celui-ci je n'adopterais pas tout à fait la même démarche qu'il y a vingt-quatre mois, ce qui, à mon sens, n'affecte en rien l'intérêt de la présentation, puisque c'est notamment à partir des lacunes, des écueils de cette application que j'ai pu, d'une part, réorienter mes enquêtes ultérieures et que, d'autre part, je suis aujourd'hui en mesure de tirer certaines conclusions plus générales d'ordre méthodologique (voir la fin de ce chapitre). A titre d'exemple, début 2003, j'imaginai encore qu'il serait possible d'apporter des réponses directes aux « défis » que lance Adorno dans son ouvrage *Introduction à la sociologie de la musique* et dont j'avais reproduit deux extraits dans la conclusion de mon mémoire de D.E.A., en guise de programme de recherches à venir :

« Il faudrait expliquer par quoi la musique peut être idéologie : par la fabrication d'une conscience fausse, par le détournement transfigurant de l'existence banale, par son dédoublement qui la fixe à plus forte raison, et surtout par l'affirmation abstraite. (...) La musique est acceptée sans réfléchir comme un bien de consommation, à l'instar de la sphère culturelle dans son ensemble ; approuvée parce qu'elle est là, sans qu'on prenne beaucoup en considération sa constitution concrète. Le contrôle de telles thèses reviendrait à la recherche empirique. Il serait un aspect partiel de sa tâche plus globale consistant à examiner dans quelle mesure ce qu'on appelle le goût des masses est manipulé, dans quelle mesure il est celui des masses mêmes, et dans quelle mesure il reflète à son tour (...) ce qui leur a été inculqué durant des siècles, et, plus encore, à quoi les oblige, sur le plan socio-psychologique, la situation globale. »⁶²⁰

« La musique de divertissement n'accomplit rien d'autre que de confirmer, de répéter, de fixer l'humiliation psychologique suscitée en fin de compte à l'intérieur des hommes par l'aménagement de la société. Dans cette musique, les masses submergées par elle jouissent sans le savoir du fait d'être humiliées. (...) Il incomberait à la recherche empirique de développer des méthodes subtiles pour permettre d'étudier cette jouissance, d'en décrire les voies. »⁶²¹

Partant de ces grandes lignes directrices, je m'appliquai à développer une série d'hypothèses que les deux volets de l'enquête, idéalement, devaient servir à tester.

⁶²⁰ ADORNO, Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., pp227-228.

Tout d'abord, éta't donc posé **le caractère idéologique de la musique** : comment celle-ci participerait-elle à la constitution de représentations inexactes et fictives dont la fonction serait de dissimuler les contradictions sociales ; comment la musique pourrait-elle à la fois divertir et détourner l'individu de la monotonie quotidienne tout en accentuant l'emprise de celle-ci, l'affirmation de « l'état de fait » social ?

Deuxièmement, il s'agissait de voir dans quelle mesure il était possible de **remettre en cause la notion de « goût » personnelle**, en considérant à la fois les catégorisations qui interviennent dans la perception de la musique et l'importance des diverses influences sociales qui se font sentir au niveau de la constitution des « goûts » individuels.

En troisième lieu, l'enquête devait s'attacher à vérifier si l'audition musicale pouvait être observée et interprétée comme étant à proprement parler **un reflet de l'aliénation sociale** : en quoi les pratiques musicales pourraient-elles traduire l'humiliation subie au quotidien ? N'appréhendant décidément pas la somme de travail que demanderait une investigation approfondie de ces diverses hypothèses, je me proposai par ailleurs de considérer plus spécifiquement une proposition formulée par Adorno dans *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, qui, au-delà des classifications musicales, suggère l'existence de trois grandes typologies d'auditeurs : **les auditeurs « engagés »**, qui cherchent à « passer à l'action »⁶²² ; **les auditeurs de musique de divertissement** ; enfin, **les auditeurs indifférents**.

Dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, Adorno propose une expérience consistant à examiner les conceptions idéologiques propres à ces différents individus dans leur rapport à la musique⁶²³ Il s'agissait donc de vérifier si une telle catégorisation pouvait être observée dans la population lycéenne parmi laquelle j'allais effectuer mon enquête : dans le cas où l'on pourrait distinguer des auditeurs engagés (soit dans une « sous-culture » spécifique, soit par une pratique musicale) d'un autre groupe plus consensuel, moins enclin à chercher dans la musique autre chose qu'un agrément immédiat, et enfin un troisième groupe pour qui la musique ne présentait quasiment aucun attrait, il serait alors nécessaire de considérer les différentes représentations de la musique propres à chacune de ces catégories (ce que, vraisemblablement, seul l'entretien pourrait permettre). Dans ses travaux des années 1940, Adorno souligne un autre facteur qui définit, selon lui, la *régression de l'écoute*, à savoir les **pulsions destructrices** qui caractérisent les formes dominantes d'audition musicale. A titre d'exemple, il évoque le rapport au « corny », au *kitsch*, qui apparaît comme une réaction de moquerie violente à l'égard de ce dont on s'est enivré hier lorsqu'on se rend compte *a posteriori* de la fausseté de cette ivresse.⁶²⁴ De même, il attire l'attention sur l'hostilité « névrotique » manifestée à l'égard d'expressions musicales « inhabituelles »⁶²⁵ (classiques et expérimentales, notamment), les antagonismes entre les différentes typologies d'auditeurs et le rejet violent des musiques associées aux générations

⁶²¹ *Ibid.*, p229.

⁶²² ADORNO, Theodor, *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, *op. cit.*, pp67-68.

⁶²³ ADORNO, Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, *op. cit.*, p230.

⁶²⁴ ADORNO, Theodor, *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, *op. cit.*, pp74-75.

⁶²⁵ *Ibid.*, p61.

précédentes.⁶²⁶ Il me paraissait par conséquent intéressant de prendre en considération les éventuelles manifestations de ces pulsions destructrices que pourraient mettre à jour l'enquête, comme autant de « symptômes » potentiels, parmi lesquels pouvait également figurer l'hostilité des personnes interrogées vis-à-vis du questionnaire lui-même ou de la personne de l'enquêteur.⁶²⁷ Il va de soi que cette dernière hypothèse soulevait des complications tant au niveau de l'élaboration du questionnaire que pour l'interprétation ultérieure des données recueillies, puisque cela attribue une place singulière au chercheur qui doit s'astreindre à une grande prudence (en évitant le recours systématique à de telles « trouvailles » dans l'analyse), tout en gardant à l'esprit les fondements des réflexions méthodologiques avancées par les théoriciens critiques (dont j'ai rendu compte dans la première partie de ce travail).

Il convient en effet de rappeler la position de base que formulait Theodor Adorno, dans l'ouvrage *Modèles critiques*, au sujet des études empiriques sur les pratiques d'écoute musicale réalisées dans le cadre du *Princeton radio research project* : selon lui :

« Il revenait d'abord à la recherche de montrer dans quelle mesure ces réactions subjectives des personnes interrogées étaient effectivement aussi spontanées et directes qu'elles le pensaient elles-mêmes, ou jusqu'à quel point elles étaient déterminées (...) par les structures sociales dont le poids se fait sentir dans la société tout entière. »⁶²⁸

A.3. *Elaboration de l'outil d'enquête.*

Bien qu'elle confère un statut pour le moins « inhabituel » aux « réactions subjectives » des individus participant à l'enquête, il me semblait néanmoins impératif de prendre en considération cette proposition élémentaire dans la construction du questionnaire, afin que cet exercice puisse espérer répondre à ses objectifs. C'est pour cette raison que la notice introductive se borne à présenter l'enquête comme faisant partie d'une « recherche sur les habitudes musicales de lycéens ». De plus, il m'a semblé nécessaire de concevoir les questions de manière à ce que les personnes interrogées aient effectivement le sentiment que la recherche à laquelle on les associait se contentait de recueillir des données plus ou moins anodines concernant leurs comportements en tant que consommateurs de musique. Il ne s'agissait évidemment pas de « dévoiler » la teneur des hypothèses critiques au travers des questions mais de formuler ces dernières de façon à ce qu'elles inspirent la « confiance » des personnes interrogées – et ce avec l'objectif de susciter ainsi des réponses les plus fournies et les plus « spontanées » possible. Ainsi, tout en s'efforçant de revêtir en quelque sorte le costume du sondage habituel (à visées quantitatives), cette première partie de l'enquête devait amener les lycéens à fournir un important matériel qualitatif à partir

⁶²⁶ *Ibid.*, p76.

⁶²⁷ ADORNO, Theodor, « On popular music », *op. cit.*, p40.

⁶²⁸ ADORNO, Theodor, *Modèles critiques*, *op. cit.*, p235.

duquel il serait ensuite possible de faire le lien avec les hypothèses critiques. En testant mes premières « moutures » sur des adolescents de mon entourage direct, je me suis rapidement rendu compte que le questionnaire ne devait pas dépasser la limite de trois pages afin de garantir une réceptivité optimale de la part des personnes interrogées. J'ai par conséquent choisi de limiter le nombre de questions à une douzaine, en focalisant sur la première grande hypothèse et les propositions concernant les typologies d'auditeurs et les symptômes de la *régression de l'écoute*.

Afin de favoriser l'expression optimale des personnes interrogées j'ai, d'une part, **priviliégié les questions ouvertes** à chaque fois où cela était possible et d'autre part, systématiquement proposé des cases « autres » (lorsque la question était fermée) et des espaces dans lesquels les **adolescents étaient invités à expliquer ou à préciser leurs réponses**⁶²⁹. Comme je le montrerai un peu plus loin, cette « tactique », consistant à « tendre des perches », a globalement bien fonctionné, de même que l'enquête semble avoir rencontré un certain enthousiasme auprès des personnes interrogées, ce dont attestent à la fois le caractère « personnel » des réponses, le nombre élevé de personnes souhaitant être associées aux entretiens complémentaires, l'importante utilisation des espaces d'expression et, enfin, le haut niveau de retour (supérieur à 95%). Pour compléter ce compte rendu de la phase de l'élaboration des questionnaires, il importe de préciser que j'ai finalement choisi d'incorporer de légères variations au sein de celles-ci, ce qui fait qu'au final trois versions ont été simultanément distribuées en nombre égal (environ 170 de chaque). La première variation concerne la classification des genres musicaux : dans les questionnaires A et B, figure une liste quasi exhaustive de genres – réalisée en me basant sur la classification internationale *Gracenote* et les terminologies utilisées par trois grands titres de la presse spécialisée française (*Inrockuptibles*, *Rock'n'Folk* et *Longueur d'Ondes*) – tandis que le questionnaire C ne propose aucune typologie complémentaire à la question « Personnellement, quel(s) genre(s) de musique préférez vous écouter ? ». De même, j'ai choisi d'incorporer des variations au niveau des choix multiples proposées dans les trois dernières questions, et ce également afin de permettre une analyse plus fine des résultats finaux. On trouvera un exemple de chaque type de questionnaire, tel que les ont finalement reçu les quelque cinq cents personnes interrogées, dans les annexes de ce travail⁶³⁰.

Comme je le signalais plus haut, l'accent était avant tout mis sur les éléments pouvant susciter des réponses en lien avec la première hypothèse, concernant le caractère idéologique de la musique et des pratiques sociales afférentes. C'est dans cette optique qu'ont été conçues les questions 1, 2, 3, 5, 6, et, dans une moindre mesure, les questions 11, 12 et 13. Les questions 4, 7 et 10 ciblent de façon assez superficielle le processus de constitution des « goûts » individuels mais, comme je le montrerai un peu plus loin, l'analyse des réponses qu'elles ont suscité a surtout permis de constituer une sorte d'*indice de cohérence* pour les résultats dans leur ensemble : en

⁶²⁹ Je tiens à préciser que je me suis également efforcé d'appliquer systématiquement les « règles pour lutter contre l'effet d'imposition d'une problématique » et les « règles pour favoriser l'expression personnelle » telles qu'elles sont formalisées par François de Singly dans son ouvrage de référence méthodologique précité (Cf. DE SINGLY, *op. cit.*, pp70-80.).

⁶³⁰ *Infra.*, p540.

posant à plusieurs reprises la même question sous une forme légèrement modifiée, je me suis librement inspiré de méthodes utilisées dans les entretiens de recrutement, afin de tester la cohérence globale des propos de chaque individu interrogé. Les réponses apportées aux questions 8 et 9 devaient être en partie exploitées afin de vérifier la pertinence des hypothèses concernant les typologies d'auditeurs.

S'agissant des propositions critiques en lien avec les symptômes névrotiques qui caractériseraient l'audition musicale, les trois dernières questions étaient également à envisager du point de vue des réactions d'opposition ou d'incompréhension qu'elles pourraient susciter. Néanmoins, au moment où j'entrepris la distribution des questionnaires, je pressentais déjà que le travail d'analyse ne suivrait pas de façon rigide ces délimitations, ce qui fut effectivement le cas.

Lors de l'observation des données recueillies, j'ai pu repérer des éléments renvoyant directement à la vérification de la première hypothèse à travers l'ensemble des réponses apportées aux questionnaires, de même que les postulats critiques en matière de « goût » personnel ont également pu être examinés à la lumière de réponses à des questions qui ne visaient pas spécifiquement ce point. Avant de rendre compte des étapes suivantes, il convient de souligner une nouvelle fois la singularité de ma démarche, en prenant comme exemple la question 4 : « En matière de goût musical, estimez-vous que vos choix se font le plus souvent sous l'influence de votre entourage, des médias (radio, télé, magazines) ou avez-vous l'impression de déterminer vous mêmes vos propres goûts musicaux ? ». Il est en effet indéniable que le recours à une telle question peut paraître particulièrement naïf si le chercheur compte effectivement sur celle-ci pour dégager une majorité de réponses affirmatives ou négatives à partir de laquelle il serait à même de juger de la validité de la position francfortienne. Or, il ne s'agissait évidemment pas, dans ce travail, d'établir des variables statistiques pouvant être mises en rapport avec d'autres données quantitatives (que celles-ci, d'ailleurs, fussent ou non en rapport avec les hypothèses des théoriciens critiques). Au risque de me répéter, l'opportunité d'une telle formulation (et des deux questions complémentaires, 7 et 10) réside avant tout dans sa capacité à **susciter une expression maximale de la part des personnes interrogées**. Ainsi, une telle question s'inscrit dans une démarche globale (et résolument qualitative) dont on ne peut juger de la validité scientifique qu'en prenant en considération l'analyse ultérieure des discours et des représentations que les questions auront éventuellement permis de mettre en lumière.

A.3. Traitement des données.

En ce qui concerne le traitement des données recueillies, que je vais maintenant m'attacher à présenter, il importe de comprendre qu'il existe deux « niveaux d'analyse » des résultats. D'abord, je me suis efforcé de dégager un certain nombre de **pistes de réflexion à partir des**

réponses globales apportées aux questionnaires, ce que je développerai dans un premier temps, tout en étant pleinement conscient de la faible valeur d'une telle démonstration au regard d'une certaine sociologie contemporaine, dominante dans le champ des recherches sur les jeunes et l'institution scolaire. Il ne s'agit donc pas de concurrencer les travaux de référence sur les lycéens ni même d'apporter une contribution à ce domaine de recherche, mais simplement de donner un aperçu de la manière dont j'ai sommairement exploité les résultats du questionnaire. Par ailleurs, le véritable objectif de cet *exercice* était de **tester les possibilités d'application des hypothèses critiques dans une recherche empirique**. Il me semble que c'est à ce niveau là que peuvent se situer les quelques enseignements de ce travail, par rapport à ma recherche dans sa globalité – ce que je développerai dans un deuxième temps.

Avant tout cela, il me paraît nécessaire d'ajouter quelques mots concernant le travail de traitement des données recueillies. Comme on peut s'en douter celui-ci a demandé un temps considérable puisqu'il s'agissait, matériellement, de lire plus de 500 questionnaires remplis, tout en surveillant les régularités, les diverses tendances marquantes, et en rapportant certaines remarques significatives (que ce soit de par leur singularité ou en tant qu'exemples de réponses récurrentes). J'ai procédé en effectuant une première vague, par paquets de quinze questionnaires à la fois, avant de reprendre une seconde fois la quasi totalité des feuilles dans un ordre aléatoire, afin de contrôler mes résultats initiaux. Je me suis enfin concentré plus spécifiquement sur les réponses des quatre-vingt douze élèves ayant exprimé le souhait de participer à un entretien complémentaire, afin de m'assurer de la représentativité de l'échantillon que j'allais contacter et en vue de préparer cette deuxième phase de l'enquête.

A partir de l'ensemble de ce travail, j'ai pu élaborer quelques statistiques indicatives, comme on le verra un peu plus loin, mais il n'a bien sûr pas été question d'utiliser un logiciel informatique pour m'assister dans cette tâche, le questionnaire n'étant clairement pas constitué en vue d'un tel type traitement. Cette étape de l'enquête fut incontestablement la plus laborieuse et s'étendit sur trois mois, jusqu'en juin 2004. Des contraintes de calendrier ainsi qu'un obstacle d'ordre purement matériel⁶³¹ m'ont alors obligé de renoncer à la réalisation des entretiens individuels afin d'être en mesure de poursuivre les autres travaux selon le calendrier que je m'étais fixé pour les trois années de recherche. Je dois également avouer que cette première partie de l'exercice me semblait alors suffisamment probante pour ne pas consacrer davantage de temps à son approfondissement, tandis que je pressentais déjà qu'une approche radicalement autre du terrain serait à même de fournir des résultats plus intéressants.

⁶³¹ Je n'ai pu faire l'acquisition, à mes propres frais, d'un lecteur enregistreur mini-disc qu'en septembre 2004, alors qu'il aurait fallu que je dispose de cet appareil au moins quatre mois plus tôt, afin d'effectuer une série conséquente d'entretiens avec les lycéens avant la fin de l'année scolaire 2003-04. L'enregistreur numérique présente l'avantage de permettre un traitement informatique des enregistrements grâce aux logiciels de reconnaissance vocale qui évitent une grande partie de la saisie. Or, mon centre de recherches n'en disposant pas, il a été nécessaire de faire une demande auprès de l'Université, mais des complications dues aux « reports » comptables n'ont pas permis l'achat à temps de cet appareil indispensable.

Dans le traitement initial des réponses, l'un des premiers éléments d'analyse a été la **cohérence des discours des personnes interrogées**. Je constatais en effet, dans la grande majorité des réponses aux questionnaires, des incohérences dans les réponses apportées, notamment concernant les rapports entre les questions 4, 7 et 10, où il s'est finalement avéré que seul 25% des enquêtés semble « flairer le piège ». Ce chiffre est certes fort intéressant mais j'ai par ailleurs constaté que ce quart « cohérent » semblait par conséquent se méfier de l'ensemble du questionnaire, celui-ci perdant peut-être en crédibilité aux yeux de certains lycéens qui pouvaient voir là une tentative d'orienter les réponses. Par ricochet, cette observation a rendu plus problématique l'interprétation des indices d'hostilité envers l'enquête elle-même, puisque cette aversion avait, du coup, une explication « légitime » derrière laquelle elle pouvait éventuellement s'abriter (mais je reviendrai à cette question un peu plus loin).

En effet, il est important de signaler qu'environ 65% des personnes interrogées sont « tombés dans le piège » qui consiste, par exemple, après avoir déclaré nulle ou faible l'importance des médias, à attribuer à la radio une importance élevée (entre 7 et 10 sur l'échelle proposée dans la question 7). Les exemples d'incohérence étaient, en outre, fort variés et ne se limitent aucunement aux réactions face à ce test spécifique. A titre d'exemple on peut citer les personnes qui déclarent pratiquer une « écoute attentive » du genre « easy-listening » (sic), tandis qu'à la question 7, la catégorie « mode / consommation » et celle qui suit, « pub », ne sont généralement pas représentées comme étant liées (alors qu'on peut considérer que la disposition même de ces catégories dans le questionnaire aurait dû induire automatiquement ce rapprochement). Dans les questions relatives à l'influence des médias, on retrouve une attitude récurrente qui consiste à se représenter comme ayant été influencé, voire « déterminé », dans le passé, puis étant parvenu, grâce au mûrissement ou à un travail sur soi, à une liberté recouvrée, permettant à l'individu de constituer aujourd'hui ses propres goûts musicaux. Il existe dans ces représentations une sorte de période de captation importante (années du collège) que l'on surpasserait pour devenir de jeunes femmes et hommes libérés de la contrainte médiatique, publicitaire et à même de se structurer soi-même dans cet univers de l'écoute musicale. Une autre variante récurrente de cette représentation peut être observée dans cette réponse donnée à la question 4 : « Radio et télé me donne des goûts musicaux et si j'aime, j'achète le CD. ».

Dans les questionnaires C, la question numéro 12 évoque la possibilité de diminuer la part de la musique dans la programmation médiatique audiovisuelle. A mon étonnement, lors du traitement initial de ces questionnaires, j'ai remarqué de nombreux signes d'effarement devant une telle hypothèse. Par la suite je me suis aperçu qu'il s'agissait là d'une **tendance générale**. Face à cette possibilité les conséquences envisagées par les interrogés sont assez révélatrices du **peu d'imagination dont ils font preuve en matière d'accès alternatifs à la musique**. Plus globalement, ces réponses en disent long sur le caractère « affirmatif » de l'industrie culturelle : « Que vont-ils mettre à la place ? Des pubs, quelle idiotie ! » ; « Qu'est-ce qu'ils mettront à la place ? Réponse : Des publicités (encore plus pire !!). » ; « J'aime bien allumer ma radio et écouter la musique au lieu de les entendre parler. De plus pour la TV je préfère écouter Je la

musique que revoir le même film depuis plusieurs années (rediffusion). » ; « Si on les entendait plus à la télé et à la radio on pourrait les écouter où et les découvrir où ? » ; « (...) dire qu'à la radio il y a beaucoup de pub imagine si on enlève de la musique. » L'une des préoccupations qui reviennent régulièrement face aux questions 11 et 12 est qu'en cas de limitation de la diffusion musicale, il faudrait mettre quelque chose d'autre à *la place*. Si certains lycéens craignent une croissance du poids de la publicité, c'est au spectre abstrait de la « télé » que songent spontanément d'autres, ce qui est d'autant plus déconcertant puisque cela suppose qu'en cas de suppression de la musique radiophonique, ces individus se verraient vraisemblablement dans l'obligation de se tourner vers les émissions télévisées comme *ersatz* idéologique. On s'aperçoit, par ailleurs, que s'il y a une forte majorité hostile à la publicité, notamment à la radio, cette hostilité n'a pourtant rien de structuré : elle s'exprime avant tout sous la forme de l'agacement et de l'aveu d'impuissance.

Un autre souci récurrent est l'impossibilité dans laquelle on se trouverait par conséquent de trouver de *nouveaux* groupes ou chanteurs. Il y a un souci manifeste de renouvellement constant de l'offre musicale (que l'on peut également considérer comme un symptôme d'adéquation idéologique dans la mesure où cette demande de *changement dans la stase* correspond indirectement aux illusions de commotion permanente, de mouvement perpétuel que doit donner l'industrie musicale au niveau de sa production et de sa promotion). On pourrait ainsi émettre l'hypothèse que l'offre musicale disponible est fréquemment représentée sous la forme d'une sorte de « réserve » fournissant aux individus des opportunités d'exprimer leurs opinions (que celles-ci puissent ou non être socialement prise en compte, voilà une autre affaire). La multiplication de styles de musique disponibles et la rotation constante que s'efforce de mettre en scène l'industrie du disque – éléments souvent ressentis positivement – seraient alors représentées comme une multiplication de cette « offre d'opinions » dans laquelle on peut à sa guise puiser afin de satisfaire une consternante « demande d'opinions ».

En outre, d'après cette enquête, il semble se maintenir (ou se développer) parmi la population lycéenne une forme de **résignation pragmatique à la société telle qu'elle se présente**⁶³². La musique est souvent citée comme vecteur de paix sociale : « Je pense qu'une société sans musique c'est une société énervée. » ; « (...) préférable aux révoltes de la rue. » ; « La musique adoucit les mœurs. » ; « (...) car je pense que ça apaise les esprits. » De même, l'émission *Star Academy* est ressentie par une lycéenne comme étant certes « de la merde » mais, poursuit-elle, « il y a des gens qui apprécient et ça ne fait de mal à personne. » Cette personne ajoute que c'est le « signe que le pays s'intéresse à la culture. » (sic). Ainsi, les lycéens seraient à

⁶³² Aussi bien chez les enquêtés de Bazas que d'Angoulême, on constate ainsi une forte majorité de réponses B à la question numéro 13 (questionnaire A, seule à contenir 3 réponses « sérieuses » à cette question), à savoir « La musique est avant tout un moyen de se distraire et de passer du bon temps. » Ceci s'explique sans doute par le fait que cette réponse B « n'engage à rien », c'est la plus neutre et la plus conventionnelle des réponses possibles : on ne risque pas de devoir s'expliquer sur des questions de changement social ou d'identification individuelle. Cette même question ne suscite pratiquement aucune réponse D, c'est-à-dire de réponses alternatives aux trois propositions émises dans le questionnaire. On en

bien des égards le reflet de la société dans son ensemble, ce que confirme la force et la vigueur de leurs fréquentes prises de position *anti-utopiques* : « Une société idéale ? Est-ce que ça existe ? Cela est trop utopique. » ; « ce n'est pas dans une société idéale. » ; « le monde ne change pas. » ; « personne a les mêmes goûts donc la société idéale peut pas exister. » On retrouve des traces de cette « pauvreté de l'imaginaire » dans l'attitude qui consiste à rayer certaines parties des propositions suggérées dans la question 13 (questionnaire A). Ainsi l'un des interrogés barre « la musique est un moyen de changer le monde », laisse « c'est un moyen de réfléchir » et barre de nouveau la fin de la proposition, « et d'agir pour cela. » Pour un grand nombre d'interrogés la question 12, où il est fait mention d'une « société idéale », paraît absurde ; le fait de raisonner en ces termes semble relever de la bizarrerie. Dans quelques cas où j'ai pu analyser en même temps les réponses de classes entières (notamment avec les lycéens de Pessac), j'ai pu me rendre compte que les élèves de certaines classes rejettent en bloc cette question, comme si les lycéens souhaitaient ainsi se prémunir d'éventuelles moqueries de la part des enquêteurs ou alors de leurs pairs.

On constate une apparente pertinence de la « grille » adornienne des trois types de récepteurs, à savoir **un premier groupe que j'ai choisi de nommer « identifiés »** (environ 15% des personnes interrogées entrent dans cette catégorie), **un second groupe d'auditeurs plus consensuels (75%)** et une troisième catégorie de personnes pour lesquelles l'écoute de musique était **un acte purement passif** et non une pratique délibéré (10%).

Parmi les « identifiés », l'on trouve principalement des personnes qui considèrent que leurs pratiques musicales les distinguent d'une « masse » d'auditeurs ennuyeuse, insipide, « ringarde ». Au contraire, les « identifiés » semblent se représenter leur appartenance à une sous-culture spécifique et/ou leurs pratiques « extrêmes », « originales » comme un rempart contre le danger suprême de la banalité et de l'anonymat dont pâtissent les camarades « non identifiés » (qui garantissent rétroactivement l'extrémisme et l'originalité des premiers). Parmi les sous-cultures que l'on retrouve il y a évidemment les adeptes du *hip-hop* et de la *techno*, ainsi que les *gothiques*, mais également d'autres ramifications plus isolées comme les *rolistes* (participants à des jeux de rôle) et les *surfeurs* (pratiquants de divers sports de glisse, dont le surf) qui, dans les cas observés étaient amateurs de *pop japonaise* et d'*indus*, pour les premiers, et de *makina* pour les seconds. Enfin, j'ai également comptabilisé parmi cette catégorie les personnes dont les déclarations témoignaient d'une volonté manifeste de se situer dans la marginalité : amateurs de *bandas gascons*, de *musique celtique*, de *musique concrète*, d'*émo*... La proportion assez faible d'« identifiés » m'a surpris, de même que la réticence de cette catégorie vis-à-vis de la proposition d'entretien.

Les personnes composant le second groupe d'auditeurs se distinguent soit par leur apparent « **éclectisme** » en matière d'audition (personnes qui déclarent écouter « de tout » ou

trouve néanmoins quelques cas, par exemple cette personne qui déclare de façon très sommaire : « Moi c'est une habitude, j'arrive j'allume la musique ».

qui ont coché quasiment tous les genres proposés et pour lesquelles la radio constitue le média privilégié en termes d'accès à l'offre musicale), soit par leur concentration sur un ou plusieurs genres que l'on peut clairement déterminer comme relevant de la musique la plus « authentiquement industrielle » : *variétés, F'n'B, dance, voire chanson française* pour une partie des cas. De même, il semblerait que ce soit parmi cette majorité d'auditeurs que l'on trouve le plus grand engouement pour les grandes stars de la musique (et du « showbiz » en général). On s'aperçoit qu'il s'agit vraisemblablement d'un groupe encore relativement hétérogène sur le plan des contenus écoutés, mais particulièrement homogène dans son usage de la musique comme instrument d'une sociabilité consensuelle, balisée par les principaux émetteurs institutionnels, comme élément d'une individuation normalisée et dépourvue de « prises de risques ».

En dernier lieu, bien que l'écoute musicale soit une pratique sociale éminemment importante parmi les lycéens – ce que cette enquête confirme vivement –, il existe effectivement une minorité de personnes qui, sans pour autant éviter la musique ou répondre affirmativement à la question sur la limitation de la diffusion musicale, se présentent comme des **auditeurs passifs** pour qui l'environnement sonore semble être tout simplement ignoré. Il convient de préciser qu'il existe évidemment des ponts entre ces trois groupes, qui ne sont pas aussi figés qu'on pourrait le croire. Ainsi, tous les « identifiés » n'ont pas nécessairement une attitude de rejet face aux autres. En attestent, par exemple, les propos de cette « surfeuse » : « Il devrait y avoir moins de merdes ça serait l'affirmation mais je ne l'imposerai pas car les goûts divergent (mais quand même y'a des trucs c pas de la music ! ». Il n'est sans doute pas opportun de tenir compte des proportions de ces trois catégories (même si je présente ici mes résultats quantitatifs à titre indicatif) puisque seule une enquête d'une envergure beaucoup plus grande serait à même de fournir de tels données statistiques. De même, si je considère que la catégorisation avancée par Theodor Adorno est vraisemblablement valide, cela ne répond en rien à l'exercice proposé par le théoricien qui consisterait à partir de déclarations d'individus représentatifs de ces trois groupes au sujet de la musique pour en déduire des informations sur leurs spécificités en termes de représentations idéologiques. Si le questionnaire a permis un premier « survol » de ces questions, seuls des entretiens complémentaires auraient pu apporter des résultats tangibles en ce domaine.

Par ailleurs, l'exercice a pu fournir quelques informations en lien avec l'hypothèse **critique de la régression de l'écoute** et des divers symptômes d'une audition qui serait d'ordre névrotique. D'abord, les remarques d'Adorno concernant l'agressivité des enquêtés sont à relativiser dans la mesure où moins de 5% des individus interrogés présentent, dans leurs réponses, des attitudes agressives. Ces attitudes vont d'un refus marqué de répondre, à des insultes visant l'enquêteur. On constate aussi des *parc-feux* comme la réponse suivante à la question numéro 4 : « J'écoute ma musique et si quelqu'un me dit que c'est de la merde ! Trop cool !! ». Les phénomènes de rejet plus ou moins violent sont néanmoins légion, qu'il s'agisse de dénonciations entre différents types d' « identifiés », de moqueries et de blâmes envers les personnes qui écoutent une musique jugée « trop commerciale » (ceux qui écoutent de la

« daube »), ou encore d'opposition envers de attitudes jugées trop extrêmes, de la part des plus consensuels, comme dans le cas de ce lycéen qui déclare, à la question 1. qu'il préfère écouter « tout sauf le rap ». Les comportements des lycéens durant l'écoute musicale sont également intéressants de ce point de vue. En effet, lors du traitement des résultats, je me suis aperçu qu'une partie significative des personnes interrogées avaient ajouté d'autres attitudes en plus des six choix qui étaient proposés. Ces choix non envisagés (s'il ne s'agissait pas d'un simple synonyme ou d'une formalisation alternative d'une attitude proposée) se rapportaient quasi entièrement à l'utilisation de la musique dans des pratiques visant une transformation de l'état de conscience des personnes. Celles-ci étaient de deux sortes, soit collectives (« transes » ; « faire les "fous" », « partager des "délires" ») soit individuelles (« pleurer » ; « fuir le monde et m'enfermer dans ma propre réalité » ; « s'évader » ; « m'accompagner dans ma vie de tous les jours » ; « oublier » ; « penser »).

Ces réponses nombreuses sont fort intéressantes du point de vue des thèses francfortiennes puisqu'elles soulignent la **généralisation de l'utilisation de la musique pour accéder à ce qu'Adorno considérait comme une sorte de « substitut d'émotion ou de sentiment »**. De même, une fonction régulièrement assignée à la musique est de permettre de dire des choses que l'on n'oserait pas dire autrement (qu'il s'agisse de contenus affectifs ou alors de pseudo prises de position politiques, dans les chansons « engagées »). Ainsi, une proportion significative des personnes interrogées déclare avoir offert de la musique à autrui pour signaler des sentiments amoureux. Le cas suivant offre un exemple éloquent de cette représentation courante ; à la question « de quels sujets en particulier aimez-vous que les chansons traitent ? » un lycéen a répondu : « Ce que n'ose pas dire les gens. ».

Pour en revenir aux pratiques collectives, il faut souligner que l'utilisation de musique dans la prise collective de drogues (et surtout de cannabis) est assez fréquemment évoquée, mais on peut évidemment considérer que cet usage est bien plus répandu que ne le laissent transparaître des questionnaires circulant par le biais des représentants de l'institution scolaire que sont les surveillants (même si la distribution et la récupération des questionnaires était effectuée par les délégués de classe). De même, parmi les questionnaires de Pessac j'ai pu relever plusieurs réponses « en cours » à la question de savoir dans quelles conditions les lycéens écoutaient leurs musiques préférées, réponses pour lesquelles les élèves se sont ensuite auto-censurés en effaçant la mention à l'aide d'une gomme. Tout en soulignant un élément quelque peu inquiétant, à savoir la pression psychologique subie par les lycéens au sein de l'institution scolaire, ce point précis fait craindre que la valeur objective des réponses apportées soit souvent assez faible. Ainsi, si l'on doit une fois de plus relativiser l'intérêt de ce travail comme contribution à une sociologie « classique », ce constat ne remet pas pour autant fondamentalement en question la validité de ce travail en tant qu'*exercice méthodologique*.

En choisissant le questionnaire comme l'un des « supports empiriques » de ma réflexion sur les modalités d'une éventuelle *réactualisation* de l'approche critique, j'étais bien évidemment conscient des risques auxquels je m'exposais, tant du point de vue des paradigmes dominants en

sciences sociales (pour lesquels cette méthode d'enquête a le plus souvent l'ambition « de saisir le sens "objectif" des conduites en les croisant avec des indicateurs des déterminants sociaux »⁶³³) que vis-à-vis de la théorie critique elle-même. Comme je l'ai en effet signalé dans la première partie de ce travail, les membres de l'« Ecole de Francfort », Adorno en tête, ne cessent d'insister sur l'extrême circonspection avec laquelle le chercheur doit considérer les données obtenues par le biais d'enquêtes sociologiques « classiques ». Or, si j'ai illustré comment je me suis attaché à « faire le lien » avec des hypothèses francfortiennes, il n'empêche que, de par son apparent appel à une subjectivité individuelle que ces mêmes hypothèses remettent en question, et dans sa structuration même, ce questionnaire présente un caractère quelque peu paradoxal. Si l'approfondissement par le biais d'entretiens personnels aurait pu apporter des éléments plus probants pour l'analyse idéologique, l'enquête par questionnaire a l'inconvénient de ne permettre qu'un traitement assez limité des données ; il serait fort présomptueux de considérer que ce travail précis réponde de manière satisfaisante aux « défis » lancés par Theodor Adorno dans son *Introduction à la sociologie de la musique*. Il me semble pourtant que l'exercice n'a pas été entièrement en vain, et ce pour deux raisons principales.

D'une part, on peut s'apercevoir que, même en s'appuyant sur un outil méthodologique aussi peu « accueillant » *a priori* que le questionnaire, **il est possible d'obtenir des résultats pouvant être exploités dans une démarche analytique de type critique.**⁶³⁴ Ceci nous amène au second facteur positif : si l'on peut ainsi accéder à des données sociologiques valides qui confirment en partie la pertinence des hypothèses critiques, il semble plausible qu'une enquête autrement plus vaste, bénéficiant de moyens supplémentaires en termes humains et matériels, puisse **apporter des éléments significatifs pour une véritable réactualisation de l'approche critique.** De plus, ce travail d'envergure réduite indique que les études « de terrain » et la théorie critique ne sont en rien incompatibles : comme l'avance Jan Spurr, « la théorie sociale et la recherche empirique pourraient très bien se compléter, même si le discours dominant prétend le contraire »⁶³⁵. Ainsi, « l'espoir » résiderait, pour partie, dans les possibilités de construction de nouveaux types d'outils méthodologiques, permettant d'aller au-delà des approches dominantes dont les inconvénients demeurent ; d'une part, la propension à figer l'existant ; d'autre part, la critique stérile. Il est en effet nécessaire d'affirmer l'utilité sociale et l'*actualité* d'une démarche refusant le clivage entre théorie et praxis, fondée sur une véritable interdisciplinarité et à même d'impulser des programmes de recherche appliquée d'un nouveau genre. En conclusion, l'enquête sur les lycéens se doit d'être appréhendée avant tout comme une étape dans l'ensemble de mes recherches. Ce n'est qu'au regard de ce travail pris dans sa globalité que l'on pourra apprécier la valeur de cet *exercice* spécifique. Ses limites et ses fragilités ont également souligné la nécessité d'une confrontation avec d'autres approches méthodologiques, ce que je me suis efforcé de mettre

⁶³³ DE SINGLY, François, *op. cit.*, p27.

⁶³⁴ Si ma présentation fournit quelques exemples de résultats probants, j'ai volontairement choisi de limiter l'énumération et surtout l'analyse de ceux-ci, mon propos étant ici centré sur des considérations d'ordre méthodologique. Je développerai de façon plus approfondie certains aspects plus analytiques dans la troisième grande partie de ce travail.

en application dans la suite de mes travaux empiriques, en ayant notamment recours de manière plus systématique aux méthodes qualitatives de l'entretien et de l'observation participante.

⁶³⁵ SPURK, Jan, *op. cit.*, p167.

B. Partir du terrain pour rejoindre l'approche critique.

B.1. Une « immersion » particulière dans le terrain.

Comme je viens de le signaler, les conclusions de l'enquête sur les lycéens ont mis en lumière la nécessité qu'il y avait d'intégrer d'autres démarches méthodologiques, d'autres approches du terrain, pour que mes recherches puissent effectivement répondre aux buts que je m'étais fixé. Toutefois, il serait erroné de croire que j'ai attendu le printemps 2004 – c'est-à-dire le mi-parcours de mes travaux de thèse – pour engager des réflexions sur ces démarches alternatives. Tout d'abord, je rappelle que j'ai commencé à travailler sur des thèmes de recherche liés à la musique, dans une optique communicationnelle, dès la rentrée universitaire de 1999. De plus, après mon installation à Bordeaux, la même année, je me suis impliqué dans la vie culturelle et associative de l'agglomération, et ce de plus en plus à partir de l'année 2001, alors que des hasards de mon parcours personnel m'ont amené à faire de nombreuses rencontres parmi les acteurs de la « scène musicale » bordelaise. Ainsi, lors du commencement de mes travaux de thèse, j'avais en quelque sorte établi un « réseau de contacts » relativement étendu, comprenant à la fois des musiciens et des compositeurs, des spectateurs (et commentateurs) assidus, des activistes culturels, ainsi que des travailleurs bénévoles ou salariés de diverses structures à vocation musicale, bref : un ensemble d'acteurs culturels locaux relativement hétérogène du point de vue des lieux et des genres musicaux autour desquels ils orbitaient.

Bien entendu, il serait inexact d'affirmer que ces rencontres étaient toutes dues au « hasard » ; comme je l'ai expliqué dans l'introduction de ce travail, mon inclination *vers la musique*, en tant qu'objet de recherche, tient à certaines « prédispositions » singulières⁶³⁸ qui font que mes connivences avec des personnes de ce « milieu » ne relevaient généralement pas de la pure coïncidence. Je conserve aujourd'hui de profondes affinités avec certaines d'entre elles et à aucun moment je n'ai eu le sentiment d' « utiliser » ces individus pour « glaner des informations ». Bien au contraire, j'ose espérer qu'il s'agit là de véritables échanges et que le travail que je réalise aujourd'hui pourra, à son tour, servir à faire progresser ces acteurs sociaux dans leurs diverses entreprises. Je dois néanmoins admettre que ces connivences m'ont permis d'être « introduit » dans un ensemble de lieux et de « situations » culturels et, ainsi, d'être en mesure de m'immerger pleinement dans le « terrain » pour y mener les enquêtes dont je rendrai compte dans le prochain chapitre. De plus, il importe de signaler que le *degré d'insertion* dans chaque

⁶³⁸ Je reviendrai à cette question des « motivations profondes » dans la conclusion de mon travail, puisqu'il s'agira alors de faire également le bilan sur cet étonnant travail personnel qui s'effectue en « souterrain » dans la préparation et la rédaction d'une thèse ; comme l'annonçait fort judicieusement l'un de nos enseignants à la fin de l'année de D.E.A., quasiment sous la forme d'une mise en garde, on finit par apprendre bien des choses sur soi-même dans la réalisation d'un tel travail.

salle (ou événement) n'était évidemment pas le même selon les personnes que j'y connaissais. Ainsi, dans certains lieux, j'apparaissais comme un simple spectateur curieux. Dans une autre salle, alors que j'étais associé aux organisateurs pour une sorte de « sondage » de leur public, ma position était tout aussi intéressante pour l'observation et me donnait par ailleurs accès à ce qui se déroulait derrière la scène, avant et après les concerts. Par endroits, j'étais présent en tant qu'accompagnateur d'un groupe, ce qui conférait encore une autre position, d'autres angles d'approche pour le chercheur. De plus, j'ai été pleinement associé à l'organisation de certaines rencontres culturelles, tout en étant en mesure de conserver une certaine discrétion sur les finalités de ma participation. Je développerai plus amplement les différentes configurations dans lesquelles j'ai eu l'occasion de mener mes enquêtes durant ces trois années, mais il est important de comprendre que chacune de celles-ci exigeait des approches différentes, un certain « bricolage » méthodologique, afin de garantir la pertinence optimale de l'observation et le potentiel des analyses ultérieures.

Ayant été au contact de ce « milieu » depuis plusieurs années, j'avais déjà fréquemment pu observer le fonctionnement de certains lieux, le déroulement régulier de certaines séquences, ce qui m'avait également donné l'occasion d'expérimenter diverses manières d'obtenir des éclaircissements, de la part des acteurs sociaux, sur leurs pratiques et leurs motivations. Sans pour autant avoir alors systématisé l'utilisation de ces outils, je pressentais l'intérêt que pouvaient conjointement présenter l'entretien non directif centré et l'observation directe (ou participante) *Incognito* – mais pour l'heure laissons de côté ces questions « techniques » pour ajouter quelques mots sur l'*esprit* avec lequel j'ai approché ce terrain. En effet, comme je l'expliquerai un peu plus loin, à aucun moment je n'ai cherché à artificiellement mettre en sourdine ma propre expérience d'auditeur. Lors des concerts auxquels j'assistais – et ce d'autant plus que mon travail ne relève pas du domaine de la musicologie mais bien de celui de la *communication sociale*. J'étais par conséquent conscient de la nécessité qu'il y aurait de mener **une réflexion simultanée sur la place du chercheur** dans ce contexte précis. Il s'agissait, par ailleurs, de partir de situations et de processus de communication spécifiques pour atteindre une meilleure compréhension de celles-ci, mais il ne faut pas oublier que mon ambition, *in fine*, était de voir dans quelle mesure de telles connaissances peuvent servir à renouveler l'approche critique.

Evidemment, dès mes premières « sorties » (ou plutôt, « entrées » !) dans les salles de concert où j'allais effectuer des enquêtes en vue de constituer cette partie de ma thèse, il « traînait » à l'arrière de mon cerveau quelque chose de l'ordre d'une intuition qui me laissait supposer que l'analyse idéologique, l'analyse des représentations et des discours, allait jouer un rôle central dans cette partie de mon travail de terrain (tout comme ce fut le cas pour mes recherches en D.E.A.). Néanmoins, pour l'heure il s'agissait principalement de m'immerger dans ces lieux festifs, dans ces moments apparemment consacrés tout entièrement à la musique, presque comme si je me laissais aller à une sorte de conditionnement, de « transe », à partir de laquelle, ensuite, il serait possible de m'extirper en entraînant avec moi les données nécessaires à mes recherches. Mais avant de considérer plus spécifiquement l'optique dans laquelle j'ai abordé

ce terrain ainsi que les conséquences que cela a pu entraîner sur le plan des orientations méthodologiques, il convient de dégager les spécificités des différents lieux et situations où j'ai effectué cette deuxième grande étape dans mes recherches empiriques.

B.2. Des lieux et des situations hétérogènes.

Tout d'abord, il convient de préciser qu'après les recherches menées dans le cadre de mon D.E.A. – où je m'étais volontairement fixé deux « terrains »⁶³⁷ apparemment aux antipodes l'un de l'autre, à savoir la musique produite par les émissions de télé-réalité et la scène techno « free » –, je m'étais rendu compte de l'intérêt que présentait l'observation de phénomènes *a priori* « alternatifs », « marginaux », pour décrire des médiations inhérentes à l'industrie musicale dans son ensemble. Cette expérience avait révélé un nombre important d'analogies entre ces deux formes musicales et les représentations et discours qui s'y développaient, mais c'était avant tout les résultats de l'observation de la scène « free » qui m'avaient véritablement interpellés et non ceux concernant la variété télévisuelle. Ainsi, j'ai entrepris cette partie de mon travail de thèse avec une certaine volonté d'éviter l'évidemment industriel que pouvaient représenter, par exemple, des apparitions locales de figurants de la *Star Academy*⁶³⁸ ou un concert à Bordeaux de Jennifer Lopez ou de Johnny Hallyday. Il s'agissait en effet de partir résolument de phénomènes qui paraissaient s'inscrire eux-mêmes en opposition, en marge (ou, tout au moins, aux franges) du « mainstream », de la dominance culturelle, puisque je considérais qu'il serait possible d'atteindre **une compréhension plus étendue du fonctionnement global de l'industrie musicale en explorant les limites de celle-ci, ces recoins qui ne se laissent pas découvrir par le regard usuel** (si tant est que les résultats des enquêtes n'infirment pas cette hypothèse d'un système uni et cohérent). Pour cela je décidai de cantonner mes « sorties » sur le terrain à six salles de concert (dont quatre faisant expressément partie de l'« underground »⁶³⁹ bordelais) que je vais maintenant décrire de façon détaillée.

⁶³⁷ J'utilise ici des guillemets parce que, contrairement aux enquêtes que je vais présenter ici, mes précédents travaux n'étaient pas majoritairement fondés sur des investigations empiriques « directes » mais sur de la recherche documentaire complétée par quelques excursions sur le terrain.

⁶³⁸ Début juin 2004, la tournée *Star Ac'* était de passage à Bordeaux, pour un concert au parc des expositions. Après leur performance, les figurants de l'émission se sont vus offrir une soirée dans la discothèque *Polux envoie du bois*, quai de Paludate, à Bordeaux. Des témoignages que j'ai par la suite obtenus concernant cette soirée m'ont vivement intéressés : folâtrant au premier étage de la boîte de nuit, les membres de l'équipe *Star Ac'* ont ainsi servi d'appât aux nombreux clients présents au *Polux* ce soir là, qui se trouvaient, quant à eux, relégués au rez-de chaussée pour l'occasion, et dont l'occupation principale consistait à observer les apprentis stars qui s'amusaient au-dessus, à tenter de saisir des bribes de cette mise en scène d'intimité qui les narguait d'en haut. Une observation directe de cette soirée aurait certes pu donner quelques confirmations désolantes concernant la nature et l'usage des produits de l'industrie culturelle, mais il peu probable qu'on ait pu y faire beaucoup de ces « observations surprenantes » qui constituent, pour Paul Lazarsfeld, les perles de l'analyse qualitative.

⁶³⁹ Ce terme étant sujet d'incessantes polémiques, je me contenterai d'en proposer une définition toute sommaire : l'*underground* qualifie un lieu, un mouvement peu investi par le grand public, réservé à un cercle restreint d'amateurs et bénéficiant de peu de ressources (qu'il s'agisse d'investissements privés ou de

En premier lieu, je mentionnerai le *Zoobizarre*, une salle localisée dans le quartier festif de la Victoire (au centre de Bordeaux), située sur deux niveaux. Au rez-de-chaussée, une fois passée une sorte d'antichambre, où plusieurs vigiles étaient chargés de contrôler les cartes d'adhérents et de vendre les tickets d'entrée, se trouvait une salle d'environ soixante dix mètres carrées dont un côté était occupé par un long bar vendant principalement de la bière en pression ou en bouteille (ainsi que des boissons non alcoolisées). Le reste de la salle se partageait entre tables et bancs, mobilier rétro, espace libre pour se mouvoir autour du bar ou danser, et enfin deux espaces où il arrivait parfois que des DJs jouent de la musique, notamment lors de soirées à ambiance « discothèque ». Au fond de cette première salle se trouvait un escalier menant vers une cave voûtée, nettement plus spacieuse, où se déroulaient, dans une obscurité enfumée et ponctuée d'éclairs stroboscopiques, la plupart des concerts programmés au *Zoobizarre*. Cet « équipement culturel » était régi sous la forme d'une association de loi 1901 (ce qui explique la nécessité d'y « avoir sa carte »), dirigée par une équipe de huit permanents (dont plusieurs personnes à mi-temps), « bénéficiant » tous d'emplois « aidés » (C.E.S., C.E.C. ou emploi-jeune) et accueillait en permanence un ou plusieurs stagiaires provenant généralement de filières du type D.U.T. « Gestion de l'action culturelle » ou « Animation socio-culturelle ». Le *Zoobizarre* a fonctionné pendant une dizaine d'années, jusqu'à sa fermeture à la fin de l'année 2004 qui fut causée à la fois par une démotivation de l'équipe dirigeante (et notamment du directeur, aujourd'hui parti au Québec où il tente de monter un *Zoobizarre*-bis à Montréal) et par une instabilité financière croissante, malgré le support (somme toute assez modique) d'institutions publiques comme la D.R.A.C. et la municipalité de Bordeaux.

Au point de vue musical, cette salle pouvait se targuer d'être l'un des seuls lieux bordelais réservés à la *musique électronique*, ce qui fut une constante durant sa dizaine d'années d'existence. A l'origine, la programmation s'étendait également au *ragga* et au *dub*, deux styles musicaux qui s'effacèrent progressivement de l'affiche, puis, durant les cinq dernières années, un certain éclectisme s'ajouta à la programmation *techno / électro*, avec la multiplication de concerts de *rock indépendant*, de *hip-hop*, ainsi que des performances d'artistes proches du milieu des beaux-arts, tels que *Costes* ou la compagnie de théâtre *Hiatus*. Enfin, durant les derniers dix-huit mois de son existence, le *Zoobizarre* s'orienta davantage autour de soirées à ambiance « discothèque » où, dans la salle du rez-de-chaussée, des DJs proposant des séquences *électro* plus connues du grand public ou animaient des soirées à thème, du type *techno house* des années 1980. Ces évolutions dans la programmation reflètent à leur tour des modifications dans le public de la salle, sujet dont j'ai pu m'entretenir avec J. B., responsable de la communication du *Zoobizarre*, en mars 2004. Attirant, jusqu'à la fin des années 1990, à la fois des amateurs de techno plus « engagés » et appartenant pour la plupart à la classe d'âge des plus de vingt-cinq

subventions publiques). Ne rentre pas dans cette définition basique une catégorisation selon le critère des « émergences » ou des « sous-cultures » qui participeraient de l'*underground*, puisqu'il s'agit là d'une question spécifique que j'analyse dans la troisième partie de ce travail.

ans, et des jeunes issus des cités de la banlieue bordelaise, cette salle a vu son public se transformer en un groupe beaucoup plus hétérogène composé de personnes plus jeunes, étudiants pour la plupart, qui profitaient de (et contribuaient à) l'ambiance de plus en plus fiévreuse durant les concerts et/ou utilisaient le *Zoobizarre* comme une solution de rechange aux sorties dans les boîtes de nuit traditionnelles du Quai de Paludate. Si cette hypothèse d'un public plus jeune et plus aisé aurait mérité d'être étayé par des données statistiques, elle paraît néanmoins plausible au regard des investigations menées sur place. Est en tout cas avérée l'hypothèse avancée par J. B., selon qui un ensemble d'acteurs plus « alternatifs » s'était récemment détourné du *Zoobizarre*, celui-ci étant devenu trop consensuel, trop institutionnalisé aux yeux d'une frange plus radicale d'amateurs *électro* de la première heure. Ainsi, lorsque je rencontrai J. B., elle me donna toute latitude pour y conduire des recherches (devant ou derrière la scène, à partir du moment où des artistes accepteraient de s'entretenir avec moi), me délivrant sur le champ une carte d'invité permanent, en échange de quoi je lui garantissais de faire part à l'équipe dirigeante de mes possibles conclusions concernant la composition du public de la salle, ses attentes et, éventuellement, mes analyses sur l'absence d'un public potentiel qui, malgré des tarifs de concerts généralement assez bas (compris entre 5€ et 10€), ne franchissait jamais la porte d'entrée de ce club. De plus, j'étais assuré de pouvoir y expérimenter diverses méthodes d'enquête en toute discrétion, les seules personnes (partiellement) averties de la teneur de mon travail étant la chargée de communication et le directeur de l'association, tous deux fort rarement présents sur les lieux lors des concerts et autres soirées.

Parallèlement, je me suis intéressé à un autre lieu, le *Local Universel*, situé dans le quartier des Chartons, au nord de Bordeaux⁶⁴⁰. Il s'agit là d'un ancien entrepôt portuaire loué par un groupe d'amis qui a converti l'étage supérieur en logement communautaire et utilise l'imposant rez-de-chaussée de plusieurs centaines de mètres carrés comme salle de concerts depuis avril 2002. Un bar de fortune, où l'on peut se procurer du vin ou de la bière en bouteilles, occupe un coin ou un mur de cet important espace, tandis que les musiciens jouent au milieu de la salle, sans scène surélevée, entourés de spectateurs dont la grande majorité ne bénéficie généralement pas d'une visibilité suffisante de l'« action ».

Avant de rentrer dans cette salle, on arrive, depuis la rue, dans une petite cour donnant sur une première pièce où l'on peut soit demeurer si l'on ne souhaite pas payer l'entrée pour assister au concert, soit retourner à partir de la grande salle, afin de rencontrer d'autres personnes ou de discuter, dans un espace plus calme, avec ses amis. Il est en outre possible d'apporter des boissons alcoolisées de l'extérieur et de consommer des drogues sur place, le lieu échappant à toute forme de réglementation de type sécuritaire, de même que les concerts n'y sont pas déclarés

⁶⁴⁰ Depuis environ neuf mois, il n'y a plus eu de concerts au *Local Universel* et les organisateurs ont du « se replier » sur d'autres lieux gérés de la même manière, dont une vieille bâtisse bourgeoise à l'abandon située près de la place de la Victoire, le *Manoir*. Néanmoins, il est fort probable qu'il s'agisse là d'un déplacement stratégique et temporaire ; de plus, l'équipement du *Manoir* est très similaire à celui que l'on peut constater au *Local Universel*. Par conséquent, j'utiliserai le présent de l'indicatif pour décrire celui-ci.

aux autorités. La gestion (informelle) de cette salle est effectuée par un groupe d'amis et d'activistes proches de la Fédération Anarchiste, dont certains (ceux-là même qui logent au-dessus) sont regroupés dans une association (non déclarée) portant le nom de *Potagers Nature* qui a comme principales activités l'organisation de concerts et de projections vidéo à Bordeaux ainsi que l'édition de musique (à la fois en CD et en téléchargement libre⁶⁴¹). La situation des organisateurs est bien entendu des plus précaires puisque, n'étant ni déclarés, ni autorisés à organiser des événements culturels, leur association ne reçoit aucun financement public – fait que certains d'entre eux avancent, au passage, comme une preuve de leur « indépendance » et de leur engagement militant. Pour leur fonctionnement, ils doivent par conséquent compter sur des réseaux de soutien solidaires (souvent éphémères), des apports financiers individuels et les recettes générées lors des concerts qu'ils organisent.

En ce qui concerne la musique programmée au *Local Universel*, il s'agit principalement de *rock indé*, de musique expérimentale à dominante instrumentale, très souvent caractérisée par des formations où la batterie, la basse et la guitare électrique (au son saturé) jouent un rôle de premier plan⁶⁴². Malgré le peu de moyens dont disposent les organisateurs, les groupes programmés au *Local Universel* proviennent d'une variété de pays où fleurissent des scènes « alternatives » de ce type et des formations prêtes à tourner dans des conditions de confort minimal afin de faire entendre leurs compositions (Etats-Unis, Canada, Allemagne, Belgique, Nouvelle Zélande...). Quant au public de ce lieu, il s'agit essentiellement de personnes de moins de trente ans, dont une grande partie semble avoir adopté un style de vie « alternatif », proche à certains égards de la sous-culture *punk* des années 1980 ou encore des *travellers* de la décennie suivante. Squatteurs et « artistes bohèmes » y côtoient également quelques lycéens et étudiants en quête d'un certain exotisme urbain, tandis que l'on peut clairement repérer une majorité masculine à chacun des concerts organisés. Je me suis systématiquement présenté au *Local Universel* en tant que simple spectateur, payant mon droit d'entrée (environ 5€ par concert) comme chaque personne venue assister à la performance. Il s'agissait là d'un choix réfléchi : bien que je connaisse plusieurs des organisateurs, j'ai préféré ne dévoiler aucunement la teneur de mes travaux universitaires afin de ne pas éveiller de soupçons parmi cette communauté assez réduite, dont la méfiance envers les institutions est palpable. Je reviendrai à ces questions plus loin, mais il me semblait fort possible que la position de l'observateur « à découvert » risquait par ailleurs de modifier le comportement de certains habitués du lieu, obstacle contre lequel mettent en garde de nombreux chercheurs ayant expérimenté l'enquête par observation directe, comme Anne-Marie Arborio et Pierre Fournier. Il s'agissait en effet de me prémunir contre l'éventualité que des personnes présentes

⁶⁴¹ A titre d'information, on peut consulter le site de cette association à l'adresse suivante : <http://lespotagersnatures.free.fr/>.

⁶⁴² Les dénominations des styles musicaux des groupes programmés au *Local Universel* pourraient à elles seules constituer une encyclopédie du marginal. A titre d'exemple, en voici quelques-unes : « post truc avec une flopée d'instruments », « folk teenage », « hop-hip soviet avec des jouets made in China », « krautrock », « 90's mathrock américain », « hardcore chaotique et bruyant », « noisecore complètement schizophrène », « rocknoise autiste et répétitive », « fastpunk boitarythmé », « jazz guinguette sataniste », « grindcore », « oi core à l'approche négative », « power funky violence »

puissent « adopter pour la circonstance un comportement de conformité aux règles qui sont censées normer leur pratique. »⁶⁴³

Un troisième lieu qui combine certains aspects des deux précédents et sur lequel j'ai travaillé est *La Centrale*, petite salle située dans le quartier de Saint Eloi, au centre de Bordeaux. En ce qui concerne la disposition du lieu, on accède tout d'abord à une première pièce équipée d'un bar et également utilisée pour des expositions temporaires de peintures et de photographies. Il arrive de temps en temps que des concerts aient lieu dans cette première pièce mais en règle générale c'est là que les spectateurs, musiciens et organisateurs se retrouvent avant et après les concerts pour boire et discuter en contemplant les œuvres accrochées. Ainsi, pour se rendre dans la salle de concerts, il est nécessaire de traverser une seconde pièce qui sert à la fois de cuisine et de salle de réunion à l'équipe de *La Centrale*, puis on accède, par une petite cour, à un escalier qu'il faut emprunter pour descendre dans la cave voûtée où se déroulent les performances scéniques, majoritairement musicales. L'endroit est moins sombre, moins enfumée que la cave du *Zoobizarre* et les concerts n'attirent généralement pas plus d'une cinquantaine de personnes, ce qui présente l'intérêt de permettre aux spectateurs de pouvoir s'asseoir sur des chaises s'ils le souhaitent. Etant également une association loi 1901, *La Centrale* dépend de ses adhérents et de diverses subventions modiques pour survivre et continuer de proposer sa programmation⁶⁴⁴. L'équipe, presque exclusivement composée de bénévoles, semble fortement impliquée dans la vie culturelle locale (comme en attestent les expositions nombreuses et la programmation de plus en plus éclectique – due en partie également au transfert de certains concerts du *Local Universe*) et se compose également d'un certain nombre de musiciens à temps plein, dont un ami, G. D., qui m'a en quelque sorte introduit « dans le cercle » de *La Centrale*, tout en me présentant comme son « manager » (et non pas comme un doctorant travaillant sur les musiques actuelles)⁶⁴⁵.

La programmation musicale de cette salle se compose majoritairement de ce que l'on pourrait désigner comme étant de la « chanson française expérimentale », mais elle accueille également de plus en plus de concerts organisés par *les Potagers Natures*. De ce fait, on y rencontre un public assez hétérogène, composé d'étudiants, d'intellectuels et d'artistes souvent désœuvrés, qui se mêlent aisément aux porteurs de looks plus « grunge » – ce terme me semble assez approprié pour qualifier les personnes issues de cette scène *rock indé bordelaise* que j'évoquais plus haut, bien qu'il renvoie aujourd'hui à une sous-culture passablement désuète. S'il

⁶⁴³ ARBORIO, Anne-Marie, FOURNIER, Pierre, *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe*, Paris : Nathan Université, 2001, p27.

⁶⁴⁴ Il est intéressant de noter qu'après trois années d'existence, l'association *La Centrale* est actuellement menacée de disparaître à cause d'un arrêté pris par la municipalité de Bordeaux condamnant à de lourdes peines les organisateurs et promoteurs d'événements culturels qui affichent des posters publicitaires sur des lieux non prévus à cet effet (ce qui est évidemment le cas de beaucoup de petites structures de ce type qui n'ont pas les moyens de louer des espaces publicitaires conventionnels et qui utilisent donc des vitrines abandonnés ou des pans de murs à l'abandon).

⁶⁴⁵ Je reviendrai plus loin à cette qualification de « manager », qui est certes un peu grandiloquent par rapport à l'assistance que j'ai effectivement fourni à G.D. dans le lancement de sa carrière de chanteur compositeur, mais comme je le montrerai, c'est grâce à cette expérience dans le milieu que j'ai pu mener à bien une partie essentielle de mon enquête, dont je rendrai compte un peu plus loin.

est évident qu'à *La Centrale* (davantage même que dans les deux autres lieux), il n'existe pas réellement de délimitations aussi strictes et aussi schématiques parmi les personnes qui composent habituellement le public, il serait néanmoins tout aussi « mal vu » de s'y rendre en costume trois pièces qu'au *Local Universel*, et cela d'autant plus si l'on souhaite pouvoir y effectuer des observations pertinentes.

L'Inca, un débit de boissons avec licence quatre, situé au centre de Bordeaux, à deux pas de *La Centrale*, a également fait partie de mon terrain de recherche, bien que dans des proportions moindres. La disposition de ce lieu présente certaines similitudes avec les trois précédents, dans la mesure où l'on y trouve une première salle, avec un bar, en rez-de-chaussée, puis une cave en sous-sol, ici partitionnée en deux espaces, l'une étant réservée aux concerts (et non-fumeur), l'autre étant équipée d'un second bar, de tables murales et de tabourets. *L'Inca* est donc une entreprise privée (et non une association à but culturel) dont l'un des copropriétaires est actif dans le « milieu » musical bordelais puisqu'il est lui-même membre d'un groupe de musique assez atypique, *Aléatoire*, que j'évoquerai de manière plus détaillée par la suite. Je me suis rendu sur ce lieu de façon régulière non seulement parce qu'il accueille de plus en plus de concerts de rock *indé* depuis le début de l'année 2004, mais surtout pour mener des investigations spécifiques autour de la formation précitée, dont *L'Inca* sert en quelque sorte de « Q.G. ». D'après mes observations, il semblerait qu'on y trouve un public plus éclectique que dans les trois autres salles que je viens de mentionner, même si l'on constate ici aussi une très forte majorité de personnes de moins de trente ans.

Parallèlement, je me suis intéressé à deux véritables « institutions » bordelaises, la *Rock School Barbey* et le *Krakatoa*, qui, contrastent nettement avec les quatre salles « underground » que je viens de présenter. Bien qu'étant de tailles relativement modestes pour une centre urbain régional comme Bordeaux, ce sont les deux plus importants lieux de diffusion de musiques actuelles de l'agglomération (si l'on fait abstraction de la patinoire de Bordeaux dont ce n'est évidemment pas la vocation première et de la salle de la Médoquine qui n'accueille des concerts que de façon sporadique). Ces deux salles bénéficient de subventions publiques considérables et programment, en outre, les célébrités musicales les plus en vue de nombreux styles de « musiques actuelles », lorsque celles-ci sont de passage dans le sud ouest de la France. Comme son nom l'indique, la *Rock School Barbey* propose également des formations pédagogiques musicales (apprentissage instrumental, composition, initiation pour les enfants, etc.) et abrite un centre d'équipement multimédia. Néanmoins, son activité principale demeure la programmation des concerts, qui ont lieu dans une salle pouvant accueillir environ sept cent personnes face à une scène de cent mètres carrées. Derrière celle-ci, on trouve six locaux de répétition, un studio d'enregistrement, deux loges équipées de W.C. et douches, de même que la *Rock School* possède un monte-charges pour l'accès du matériel des groupes, ce qui donne une idée de la logistique et des moyens à disposition de cette structure. En arrivant sur place, les

spectateurs découvrent tout d'abord le bar, une grande salle vitrée au design épuré. D'un côté se trouve un long comptoir où l'on peut acheter du vin et de la bière en pression, ainsi que toutes sortes de boissons non alcoolisées ; en face apparaît un renforcement occupé par des tables et des chaises et entouré de marches sur lesquelles on peut également s'asseoir. En ce qui concerne le personnel du lieu, il faut noter que l'association emploie plus de quarante personnes, dont une quinzaine de permanents. Ayant eu peu de contacts directs avec l'équipe dirigeant la *Rock School*, je me bornerai à souligner que son directeur historique, Eric Roux, est originaire de la petite bourgade de Sauveterre de Guyenne, où il a fondé l'association *C.C.S. Concert* au début des années 1980, dans le but de promouvoir des concerts de *punk* et de *rock indé*, avant de s'installer dans les locaux du théâtre *Barbey* en 1989. Une seconde association de loi 1901 a d'ailleurs été créée cette même année, *P.A.D. (Parallèles Attitude Diffusion)* ayant pour double objectif la programmation de concerts et la formation musicale. Eric Roux est également président du *R.A.M.A. (Réseau Aquitain des Musiques Actuelles)*, qui regroupe de nombreuses salles de la région dans une démarche fédérative basée sur des contacts soutenus avec les institutions de financement public. Les bâtiments du théâtre *Barbey* ont été entièrement restaurés et réaménagés en 1996, pour devenir ce que certains considèrent comme « la seule vraie salle de concert du Centre ville »⁶⁴⁶.

Je tiens à préciser que si je me suis rendu à plusieurs reprises à des concerts organisés dans cette salle, il s'agissait avant tout d'y effectuer des observations comparatives (dont je rendrai évidemment compte par la suite). Le *Krakatoa*, situé à Mérignac, est également une construction moderne, le bâtiment principal datant de 1989 et ayant été réaménagé en 1998 afin de pouvoir accueillir 1200 spectateurs dans la plus grande des salles. Tout comme le lieu précédent, le *Krakatoa* est géré par une association de loi 1901, *Transrock*, et fait aussi partie du réseau *R.A.M.A.* Outre une programmation qui fait également la part belle aux stars établies et aux groupes montants de l'industrie du disque, le *Krakatoa* se propose d'offrir un accompagnement aux artistes musiciens locaux, à la fois par le biais de stages ponctuels, d'une information documentaire continue, puis d'une « pépinière », dans laquelle cinq ou six formations locales ou régionales ont la « chance » d'être initiés à la professionnalisation dans les domaines de l'enregistrement, de la production du disque, de la communication, puis grâce à une aide conséquente à la recherche d'un éditeur phonographique. Sur place, outre un studio d'enregistrement « live », on trouve également un centre de ressources gratuit et un personnel généralement assez disponible pour assister les groupes dans leurs projets de développement. C'est dans ce cadre que j'ai été amené à y rencontrer plusieurs responsables, dont C. F., lorsque j'ai accompagné, en tant que « manager », le chanteur G. D. dans les démarches informatives qu'il effectuait avant l'enregistrement d'une maquette. Si celle-ci a finalement été réalisée au studio *A.R.E.M.A.* de Talence (Gironde), C. F. a néanmoins montré un certain intérêt pour ce projet et les diverses rencontres informelles que nous avons eues m'ont donné une occasion supplémentaire

⁶⁴⁶ C'est notamment le cas des rédacteurs du site consacré au chantier de l'I.U.T. de Bordeaux 3 : <http://www.iut.u-bordeaux3.fr/chantier/arts.htm>, consulté le 22/06/2005.

d'approfondir ma connaissance du « milieu » et de son fonctionnement. Par ailleurs, en ce qui concerne les travaux de recherche réalisés sur place durant des événements organisés par le *Krakatoa*, je n'y ai effectué qu'une enquête de portée réduite, concernant un événement spécifique, l'enregistrement d'une émission télévisée réalisée pour France 3 Aquitaine, *Le Son d'Ici*, dont l'ambition était de promouvoir la scène des musiques actuelles bordelaises.

B.3. Des outils d'enquête adaptés au terrain.

Comme je le signalais plus haut, l'essence de ma démarche a consisté à m'immerger dans ces différents lieux en étant présent lors de concerts et autres soirées musicales (mais également lors de séances de répétition, en ce qui concerne *La Centrale*, où G. D., accompagné de son contrebassiste, J. P., profitait de la cave pour se perfectionner et travailler à de nouvelles chansons). Si j'avais déjà fréquenté la plupart de ces endroits en tant que spectateur « averti », pour y écouter des formations précises et souvent en groupe d'amis, à partir de l'automne 2003, j'ai pris l'habitude de me rendre à des concerts de façon plus aléatoire et non accompagné.

Mes différentes enquêtes ont alors pris deux formes distinctes (qui ne s'excluaient pas forcément l'un et l'autre) : l'**entretien « libre »** et l'**observation directe**. Par entretien « libre », j'entends une adaptation particulière de l'entretien ouvert et centré, tel que le définit Alex Mucchielli dans son ouvrage *Les méthodes qualitatives*. En effet, il s'agissait avant tout de ne pas baser mon travail d'analyse ultérieur sur les « réactions de l'interviewé à des questions précises mais sur l'expression libre de ses idées sur un sujet ». ⁶⁴⁷ Dans la pratique, ceci a requis un effort de mise au point de ma part, puisque mes premières tentatives de rentrer en contact avec des participants à ces soirées étaient souvent soit clairement infructueuses, soit empreintes d'un empressement et d'une certaine artificialité. De même, c'est par « essai et erreur » que je suis progressivement parvenu à engager des discussions avec d' « autres » spectateurs du *Local U*, de *La Centrale* ou du *Zoobizarre*, susceptibles d'amener ces personnes à des expressions « spontanées » et non pas « dues à des inductions venant de la situation d'entretien elle-même ou de (mes) propres attitudes, comportements et réactions lors de l'entretien » ⁶⁴⁸ (pour souligner l'une des principales recommandations formulées par Alex Mucchielli, que je me suis systématiquement efforcé de mettre en application). Pour être plus précis, il s'agissait pour moi soit d'entamer une discussion avec un ou plusieurs participants (spectateurs, organisateurs ou, plus rarement, « acteurs » de la soirée en question) à propos du concert que l'on s'apprêtait à entendre ou auquel on venait d'assister, soit de m'immiscer dans une conversation déjà engagée autour de ce thème ou alors concernant d'autres concerts, d'autres formations musicales. Si un tel cahier des charges me semblait, à première vue, fort simple à mettre en œuvre, l'expérience m'a montré qu'il était en

⁶⁴⁷ MUCCHIELLI, Alex, *Les méthodes qualitatives*, Paris : P.U.F., 1994, p28.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

réalité assez difficile de localiser et/ou de « provoquer » ce type de situations, les conversations « sur la musique » lors des concerts étant bien plus rares et plus éphémères qu'on serait tenté de l'imaginer. En outre, il faut comprendre que durant la première année où, peu à peu, je développais mes techniques d'entretien « libre », je n'étais pas équipé d'un matériel d'enregistrement sonore et devais, par conséquent, tenter de mentalement noter les remarques et les déclarations significatives de mes interlocuteurs, avant de trouver un recoin discret pour retranscrire celles-ci dans mon journal de bord. Pour la plupart des entretiens réalisés au *Zoobizarre* et à *L'Inca*, les conditions ont été considérablement modifiées par l'utilisation d'un enregistreur mini-disc équipé d'un micro-cravatte de très petite taille, que je portais sous ma chemise ou mon pull, à l'insu des personnes avec qui je m'entretenais⁶⁴⁹. Il est intéressant de signaler que, tout en « ôtant un poids » à mon esprit pendant le déroulement des entretiens, cette méthode d'enquête quelque peu atypique a également eu certaines répercussions sur ma propre participation aux conversations : lors de la réécoute des enregistrements, je me suis en effet surpris à « auto-analyser » mes propres contributions aux entretiens. Si le chercheur doit s'efforcer de conserver une certaine neutralité afin que les entretiens puissent effectivement être interprétables, les relances que j'utilisais dans certains cas étaient évidemment fonction de ce dont j'avais moi-même été le spectateur une demi-heure ou une heure auparavant, et plus largement, de ma propre situation sociale au sens large. Ainsi, dans mes interventions sur le terrain, je me suis efforcé de constamment garder à l'esprit une proposition formulée par Alain Blanchet et Anne Gotman dans leur ouvrage sur la méthodologie de l'entretien, qui rappellent la triple dimension de celui-ci : « l'entretien est toujours un rapport social, une situation d'interlocution et un protocole de recherche. »⁶⁵⁰

Comme je m'attacherai à l'illustrer dans le prochain chapitre, l'analyse des discours met au jour des éléments qui participent d'une sorte de métalangue et que l'on retrouve ainsi dans les discussions entre personnes objectivement « enquêtés » mais aussi parfois dans les contributions de l'enquêteur lui-même. Je reviendrai plus loin à la question du traitement des données et des objectifs visés lors de ces entretiens « libres », mais comme on peut d'ores et déjà s'apercevoir, il s'agissait pour moi de récolter le maximum de données verbales pouvant ensuite être utilisées dans l'analyse des discours et des représentations idéologiques sous-jacentes.

En ce qui concerne l'autre outil d'enquête, à savoir l'observation directe, il convient de préciser que je me suis librement inspiré de méthodes mises au point par les sociologues de la première « **Ecole de Chicago** » entre 1915 et 1935 (Robert Park, Ernest Burgess, Neils Anderson,

⁶⁴⁹ Se pose ici la question épineuse du droit des personnes, puisque celles-ci n'avaient certes pas donné leur accord pour être enregistrées. Néanmoins, j'ai considéré que dans la mesure où il n'y avait ni exploitation commerciale, ni usage à but diffamatoire de ces enregistrements (dont j'ai par ailleurs détruit les copies, une fois effectué le travail d'analyse), il ne pouvait y avoir de cause de préjudice, d'autant plus que j'ai systématiquement conservé l'anonymat des individus en question (et ce non seulement par respect pour eux, mais tout simplement parce que dans la grande majorité des cas, je ne connaissais pas leurs noms !).

⁶⁵⁰ BLANCHET, Alain, GOTMAN, Anne, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris : Nathan Université, 1992, p69.

Paul G. Cressey, etc.). Bien entendu, il ne s'agissait pas de reprendre à la lettre ces différentes techniques (pas plus qu'il n'était question de m'imprégner en profondeur des fondements épistémologiques des tenants de ce courant de chercheurs), mais la démarche définie et problématisée par ces sociologues avait suscité un vif intérêt chez moi dès mes premières années d'initiation à la sociologie, à l'Université de Poitiers. A titre d'exemple, on peut se rappeler l'innovation qu'a constituée l'approche du terrain formalisée par Paul G. Cressey dans son ouvrage *The Taxi-Dance Hall* de 1932. En effet, les *Taxi-Dance Halls* étaient en quelque sorte le prototype de nos *bar-clubs* actuels, où l'on paye des « entraîneuses » pour une heure de conversation douce, voire (officieusement) plus si le champagne coule à flots. Durant les années 1930, la ville de Chicago regorgeait d'établissements similaires, débits de boissons où des hommes – souvent d'origine prolétaire et issus de l'immigration récente – pouvaient payer de jeunes femmes pour danser. Dans l'introduction de son ouvrage, Paul G. Cressey souligne la particularité des méthodes de recherche employées :

« Les interviews formelles ont été abandonnées car elles ne donnaient pas satisfaction. En effet, à chaque fois que l'enquêteur révélait les raisons de son intérêt pour le *taxi-dance hall*, les propriétaires et leurs associés refusaient tous de coopérer... Des observateurs furent donc envoyés dans les dancings, avec comme instructions de se mêler aux clients, de pénétrer ce monde social aussi loin que la morale le permet. On leur demanda d'observer et de prendre des notes précises sur le comportement et les conversations de tous ceux qu'ils rencontraient dans ces établissements... Les enquêteurs se sont donc comportés comme des étrangers anonymes, comme des rencontres de hasard. Ainsi, ils ont pu recueillir ce matériau sans rencontrer les inhibitions et les résistances qu'on suscite d'habitude avec les interviews formelles. »⁶⁵¹

Contrairement à l'ambition scientifique affichée par la plupart des membres de cette Ecole, mon but n'était pas à proprement parler de comprendre « la signification » d'une institution particulière ou de comportements précis, mais avant tout d'utiliser l'**observation participante** comme un complément à mes recherches, à la fois pour approfondir ma connaissance de pratiques des personnes participant à la scène « alternative » et pour me permettre d'affiner ultérieurement mes analyses concernant les représentations et les discours de ces participants, grâce aux données ainsi recueillies sur place. Comme le souligne Alex Mucchielli, l'une des compétences déterminantes dont doit faire preuve le chercheur qui s'inscrit dans ce type de rapport avec son objet est la « capacité d'empathie », que le psychologue Carl Rogers a défini, entre autres, comme étant la possibilité de « s'immerger dans le monde subjectif d'autrui, de participer à son expérience dans toute la mesure où la communication verbale et non verbale le permet (...) tout en demeurant émotionnellement indépendant »⁶⁵². Certes, ma connaissance préalable du terrain observé pouvait être conçue comme un atout de ce point de vue, notamment

⁶⁵¹ CRESSEY, Paul G. *The Taxi-Dance Hall*, in COULON, Alain, *L'Ecole de Chicago*. Paris : P.U.F., 1992, p102.

⁶⁵² MUCCHIELLI, Alex, *op. cit.*, p37.

lorsqu'il s'agissait, de cette manière, d'entrer en contact avec des personnes évoluant dans ce milieu. Néanmoins, il s'agissait également d'un facteur dont je devais sans cesse me méfier, en mettant de côté mes propres représentations de ces espaces et des comportements que j'y avais auparavant relevés. Pour cela, je m'efforçai de procéder de la façon la plus « organique » possible, avec un réel souci d'exhaustivité, notant aussi bien des pratiques qui me semblaient significatives « sur le coup », que des éléments dont je ne savais absolument pas, par avance, à quoi ils pourraient finalement « servir ». J'ai présenté ces deux méthodes de manière séparée, mais il est évident que dans la pratique, elles se mélangeaient sans cesse, au gré des événements et des circonstances spécifiques à chaque « sortie » sur le terrain, d'où l'expression de « bricolage » méthodologique que j'employais plus haut.

B.4. Des « opportunités » de recherche supplémentaires.

Parallèlement aux enquêtes que j'ai ainsi menées dans ces six salles de concert, deux événements particuliers m'ont également fourni l'occasion de recueillir des données extrêmement significatives pour cette stratégie méthodologique consistant à partir du terrain pour rejoindre une approche critique renouvelée. Le premier des deux fut un colloque organisé par la municipalité de Pessac (Gironde), dans le cadre du **festival *Vibrations Urbaines***⁶⁵³. Suite à des interventions lors d'une précédente réunion concernant la pratique du *graffiti*⁶⁵⁴, un camarade doctorant, Thierry Van den Berg, et moi-même avons fait la connaissance de plusieurs responsables du service jeunesse de la mairie de Pessac qui se disaient intéressés par des recherches que nous menions alors conjointement. De fil en aiguille nous en sommes venus à évoquer le festival *Vibrations Urbaines* et la possibilité d'y organiser cette année-là un **colloque consacré aux « cultures alternatives »** que nous aurions pour mission de co-gérer, Thierry et moi devant nous charger à la fois de localiser (et d'inviter) des personnalités universitaires compétentes sur ce sujet et de diffuser l'information auprès d'acteurs culturels de l'agglomération afin de nous assurer d'une large présence de personnes directement concernées par les problématiques de l'« alternatif ». La rencontre, intitulé « Cultures et pratiques alternatives : quels enjeux pour le lien social ? » s'est finalement déroulé le vendredi 24 octobre 2003, à la médiathèque de Pessac, et attira plus de cent cinquante personnes au total, ce que l'on peut considérer comme un certain succès. Hormis les aspects pratiques de l'organisation d'une telle rencontre, qui furent en soi fort intéressants à observer, l'intérêt direct de ma participation à cette journée résidait dans le fait que pendant

⁶⁵³ Majoritairement géré et financé par la mairie de Pessac, le festival *Vibrations Urbaines* existe depuis 1997 et se propose chaque année de faire la promotion de nouvelles pratiques culturelles et sportives « urbaines », à travers concerts, expositions, ateliers, conférences et compétitions. Fortement axée autour d'une certaine représentation de la sous-culture *hip-hop*, l'édition 2003 avait également pour thème les « émergences culturelles ».

⁶⁵⁴ Il s'agissait du colloque « Patrimoine, tags et graffs dans la ville » organisé les 12 et 13 juin 2003 à la Halle des Chartrons, à Bordeaux, par l'association *Renaissance des cités d'Europe*.

environ huit heures, un ensemble d'individus se définissant eux-mêmes comme acteurs des « cultures alternatives » (sans compter les nombreux « sympathisants » présents) allait se retrouver dans un lieu circonscrit pour débattre ensemble de ce qui les reliait. Ainsi, lors de l'atelier « Pratiques culturelles et artistiques alternatives » j'ai pu suivre un débat nourri et assez riche auquel ont pris part : un représentant du *Local Universal*, les directeurs de la *Rock School Barbey* et de *CaféMusic'* (Mont-de-Marsan)⁶⁵⁵, divers « activistes culturels » locaux, un représentant du *Cabinet musical du docteur Larsène*⁶⁵⁶, des organisateurs de *free-parties*, la directrice d'un label indépendant bordelais de musique *électro*, le rédacteur en chef de la revue *Graff It* (consacrée, comme son nom l'indique, à la pratique du *graffiti*), un membre de *Via la rue* (association bordelaise dédiée aux arts de rue), des journalistes indépendants, le tout avec, pour modérateur, un sociologue spécialisé dans la question des squats culturels, Fabrice Raffin. De même, l'après-midi a été marqué par deux autres débats plus larges où l'on a retrouvé ces mêmes personnes et une présence plus importante d'acteurs « anonymes », ainsi que d'autres représentants de lieux de diffusion musicale, comme *Le Florida*, d'Agen⁶⁵⁷. L'une des exigences que nous avions obtenues de la part de la mairie de Pessac, par rapport à cet événement, était de pouvoir enregistrer l'ensemble des rencontres. Par la suite, nous avons retranscrit la totalité des interventions de la journée, dans le but d'en produire des actes⁶⁵⁸. Il va de soi que ces documents m'ont paru d'une grande richesse du point de vue des possibilités de traitement qu'elles offrent. L'analyse des discours des personnes ayant pris part aux débats a apporté de nouvelles données complémentaires pour étayer mon « terrain », d'autant plus que les discussions ont souvent opposé des positions fort antagonistes et donné lieu à des échanges vifs et spontanés de la part des différents acteurs culturels (dont la plupart, comme on a pu le constater, sont directement impliqués dans des structures et des mouvances musicales). Quant à moi, j'ai opté pour une démarche de pure observation, me tenant délibérément à l'écart des débats et n'intervenant que de manière fort laconique, lors de la « conclusion » du colloque, dans les toutes dernières minutes de la journée de rencontres.

Le second événement auquel j'ai eu la chance de participer fut **un stage d'une durée de quatre semaines, organisé à Bordeaux aux mois d'octobre et de novembre 2004, par la C.I.F.A.P. (Centre de formation internationale audiovisuelle production) et conventionné par l'A.F.D.A.S.**

⁶⁵⁵ Cette association regroupe à la fois une salle de concerts de 600 places et des studios d'enregistrement et de répétition, de même qu'elle propose une gamme de formations pédagogiques. Membre du R.A.M.A., le *MusicCafé'* s'apparente à une sorte de déclinaison locale du concept « *Rock School* » et bénéficie d'un fort soutien de la municipalité et d'un budget annuel encore relativement élevé (300 000€ en 2003).

⁶⁵⁶ Cette association située à Bègles a une triple vocation : à la fois salle de concerts, espace pédagogique et social (bien implanté dans le quartier populaire environnant), et éditeur phonographique indépendant. Dépendant de subventions locales et régionales pour sa survie, le *Cabinet musical du docteur Larsène* est aujourd'hui en très grande difficulté.

⁶⁵⁷ *Le Florida* est un organisme associatif proposant concerts, ateliers et formations musicales, accompagnement de groupes, studios de répétition... Ouvert depuis 1993, il bénéficie d'un budget important (1 100 000€ en 2003) mais reste fortement soumis aux aléas de la vie politique locale, la ville d'Agen étant de loin son premier partenaire financier. *Le Florida* n'est pas membre du R.A.M.A. et semble être régionalement reconnu pour la qualité de ses projets *hip-hop*.

⁶⁵⁸ On retrouvera l'ensemble de ces retranscriptions dans la rubrique ressources du site <http://www.dissensus.org/> (association activiste fondée par Thierry Van den Berg).

(organisation agréée par l'Etat destinée notamment à financer la formation professionnelle continue des intermittents du spectacle). La C.I.F.A.P. se présente comme le « premier groupe privé français de formation à l'audiovisuel et aux technologies de l'information et de la communication » et propose, entre autres, des stages s'adressant aux intermittents du spectacle pour la formation aux « métiers de la musique ». A titre d'exemple, il existe des formations pour apprendre à produire et à organiser des concerts, d'autres pour aider les artistes à réaliser un site internet ou à se familiariser avec l'utilisation d'un « home studio » ou encore un stage visant à « comprendre les enjeux de l'industrie musicale », selon les termes de la brochure publicitaire de la C.I.F.A.P., qui couvre les domaines suivants : « marché, création, production, édition, marketing, contrats, promotion, distribution et net économie. » Au début du mois de septembre 2004 j'ai été averti⁶⁵⁹ de l'organisation d'une telle formation (intitulée tout simplement « le disque ») et bien que n'étant évidemment pas moi-même intermittent du spectacle, je suis parvenu à obtenir l'autorisation d'assister à ces quatre semaines de formation, en tant qu'accompagnateur d'un autre groupe bordelais (dont je tairai le nom par déontologie) qui remplissait, quant à lui, les conditions requises pour un financement par l'A.F.D.A.S. Se déroulant dans les locaux de l'Office Artistique de la Région Aquitaine et du théâtre Molière Scène d'Aquitaine, à Bordeaux, cette formation avait attiré un groupe étonnamment réduit de six stagiaires.

Celui-ci se composait d'un **pianiste classique** en voie de reconversion vers le secteur de l'édition phonographique, d'un **musicien de funk** (par ailleurs président d'une association locale de formation musicale), de deux membres d'un **groupe de chanson française expérimentale** (relativement connu à Bordeaux, ayant déjà effectué une première percée nationale, mais désormais empêtré, selon leurs dires, dans le « borbier de l'underground »), d'un **DJ de musique électro** (dont les disques avaient eu quelques succès à l'étranger mais qui avait récemment dû interrompre son activité d'éditeur phonographique) et, enfin, d'un **auteur compositeur interprète de chansons ludiques** qui peinait, lui aussi, à vivre de ses spectacles. Face à cette assemblée hétéroclite, dans laquelle je me suis efforcé de tenir le rôle ingrat d'apprenti manager d'un chanteur RMliste, ont défilé une douzaine de **formateurs de la C.I.F.A.P.**, la plupart ayant effectivement des expériences directes du « milieu » musical, soit en tant qu'**anciens cadres ou employés de majors**, soit en tant qu'**entrepreneurs indépendants du secteur de l'édition phonographique, de la communication et du marketing musical**, ou encore comme **militants syndicalistes des travailleurs du spectacle**.

Enfin, il faut également mentionner l'intervention d'un jeune **directeur artistique d'un label** appartenant à la multinationale **B.M.G.** Comme on pourrait facilement le concevoir, ce stage, réunissant à la fois des professionnels de l'industrie du disque et de jeunes musiciens issus pour la plupart de l'« alternatif » et avides de « professionnalisation », a constitué l'un des moments-phare de mon travail de terrain, me fournissant un aperçu particulièrement riche des rouages de

⁶⁵⁹ C'est C. F. du *Krakatoa*, qui m'a donné ce « tuyau » puisqu'elle voyait là une occasion intéressante, pour le « manager » que j'étais, de développer mes compétences en vue de la promotion du chanteur G. D. Il ne

l'industrie musicale (même si je n'ai malheureusement pas pu assister à la totalité des séances par suite d'un déplacement à Paris). Les échanges verbaux, entre « vieux routards » désireux d'étaler leur connaissance du « milieu » et jeunes musiciens amenés à décrire leurs aspirations et leurs expériences particulières du métier, ont fourni un matériau qualitatif inestimable pour le travail d'enquête que j'avais entrepris. D'un point de vue méthodologique, j'ai conservé à peu de choses près la même démarche qu'auparavant, enregistrant l'intégralité des interventions (y compris les échanges les plus informels, qui se déroulaient après les « cours », au café ou à midi, autour de la table du restaurant)⁶⁶⁰ De même, mes observations immédiates étaient favorisées par la situation de stage, qui permettait une prise de notes permanente (notes qui ont considérablement facilité le travail ultérieur de retranscription et de traitement des données). Dans leur ouvrage concernant la méthodologie de l'observation directe, Anne-Marie Arborio et Pierre Fournier soulignent les avantages et les inconvénients de l'observation *incognito*⁶⁶¹ qui, tout en permettant une adéquation des constats à la réalité ordinaire et une compréhension intime des rôles sociaux, peut selon eux présenter des désavantages pour ce qui est de l'accès à des informations par questions, la possibilité de prise de notes, ainsi que pour l'accès à la variété des situations observables. Or, dans ce cas précis, la configuration de l'objet observé et le rôle que je jouais, aux yeux des autres participants, dans cet événement particulier, m'ont permis d'échapper complètement à ces trois obstacles, rendant l'expérience d'autant plus concluante.

Comme pour les autres investigations, il s'agissait pour moi de participer à des situations à partir desquelles je serais en mesure d'avoir accès à des données d'ordre verbal et comportemental qui me permettraient d'effectuer, ultérieurement, des analyses critiques des discours et des représentations idéologiques véhiculées. J'ai donc systématisé un même travail de traitement pour l'ensemble des données recueillies par le biais des diverses enquêtes que je viens d'évoquer. Par ailleurs, dans un souci de complétude de la recherche, je me suis également penché sur une enquête menée par un ancien étudiant en Sciences de l'Information et de la Communication, Nicolas Peter, dans le cadre de son mémoire de maîtrise, *Underground techno, entre mythe et réalité*, soutenu à l'université de Bordeaux 3 en 2002. En partant des annexes de ce travail, qui contiennent les retranscriptions d'une douzaine d'entretiens semi-directifs réalisés avec des acteurs de la scène *techno* bordelaise et strasbourgeoise (concernant les parcours personnels de ces personnes au sein des « émergences » ou de la sous-culture *techno*), je me suis efforcé d'appliquer la même technique d'analyse, et ce dans le but de contrôler une fois de plus mes propres recherches, en m'appuyant sur une enquête effectuée en partant d'une toute autre problématique. De même, il convient de signaler que j'ai pris en compte l'ensemble de recherches documentaires réalisées dans le cadre de ma thèse, mais également lors de mes deux

m'était pourtant pas *a priori* possible d'intégrer le stage en portant cette « casquette » puisque G. D. n'avait pas encore le statut d'intermittent du spectacle.

⁶⁶⁰ Je tiens à préciser que là encore, je me suis astreint à une stricte rigueur déontologique consistant à n'effectuer aucun usage diffamatoire ou non scientifique des propos enregistrés, effaçant le contenu des mini-discs une fois les données traitées, et prenant garde à respecter l'anonymat des personnes concernées dans la présentation des données recueillies qui suivra.

⁶⁶¹ ARBORIO, Anne-Marie, FOURNIER, Pierre, *op. cit.*, p29.

travaux universitaires précédents. Ce faisant, je me suis efforcé de prendre en considération les critères de validation des méthodes qualitatives formulées par Alex Mucchielli⁶⁶². L'aller-retour constant entre les résultats de mes diverses recherches documentaires et mon travail d'analyse critique des données recueillies par enquête avait en effet pour but de répondre à l'exigence de complétude en utilisant la *triangulation des techniques*.

Néanmoins, on concevra qu'il reste difficile de mesurer l'acceptation interne, d'une part à cause de ma posture méthodologique qui « dissimule » de façon intrinsèque l'ambition de la démarche du chercheur, d'autre part car cette éventuelle acceptation interne ne peut être acquise qu'une fois le travail d'analyse terminé, la thèse rédigée et soumise au jugement des acteurs sociaux eux-mêmes (il en va évidemment de même pour le critère de la confirmation externe). L'approche critique réactualisée à laquelle j'entends contribuer s'apparente en effet à une **science sociale active**, qui ne peut prospérer que de manière dialectique, en étant étroitement associée avec l'apport et les réflexions des acteurs sociaux eux-mêmes, et donc par le biais de nouvelles formes de recherche appliquée. C'est également pour cette raison qu'il semble difficile de répondre ici au critère de la saturation, censée remplir pour l'approche qualitative la même fonction que la représentativité pour l'enquête quantitative : une telle exigence ne risque-t-elle pas de minimiser la portée d'une réelle approche critique en réduisant, voire en niant les particularités, sous le poids de généralisations excessives ? Si j'ai effectivement abordé l'industrie musicale en tant que *système* – tout en y entrant par la « petite porte » des pratiques soi-disant « alternatives » – cela ne me conduit aucunement à présager d'une uniformité structurelle toute puissante qui s'imposerait aux acteurs sociaux. Mon optique de recherche part de situations et d'individus spécifiques, sur un terrain donné, pour tenter de comprendre comment, par quelles médiations, ceux-ci participent à la totalité et « construisent » le système. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il serait, à mon sens, peu judicieux d'occulter le fait qu'une situation d'entretien demeure fondamentalement une rencontre entre deux subjectivités – ou, tout au moins, ce qu'il en reste dans le système de l'industrie musicale. On peut légitimement se demander s'il ne convient pas d'examiner ce rapport lui-même, en tant que partie intégrante de l'objet de recherche. Cependant, il s'agit là de préoccupations qui nous éloignent de considérations purement méthodologiques, et auxquelles j'aurai l'occasion de revenir dans la suite de ce travail.

⁶⁶² MUCCHIELLI, Alex, *op. cit.*, pp111-118. L'auteur cite ainsi l'*acceptation interne* (le fait que le chercheur et ses résultats soient acceptés par le groupe et les acteurs visés), la *complétude* (qui renvoie à la présentation des résultats autant qu'à la recherche elle-même et indique une compréhension optimale de l'objet visé), la *saturation* (atteinte lorsque plus aucune donnée nouvelle ne vient « contredire » les résultats établis), la *cohérence interne* et la *confirmation externe* (concernant tous deux l'adhésion et l'acceptation des résultats de la recherche par des spécialistes de la question, des chercheurs du même domaine).

3. Excursions au sein de l'industrie musicale.

Une importante partie de mes enquêtes de terrain s'est déroulée dans **des lieux de diffusion musicale dont les organisateurs et les usagers soulignent majoritairement le caractère « alternatif » ou « underground »**. C'est, par exemple, ce que confirmait vigoureusement le programmateur du *Zoobizarre* dans un entretien effectué par Nicolas Peter, de même qu'un représentant du *Local Universal* affirmait que cette salle offre « une manière "alternative" d'organiser des concerts et tout ce qui se passe autour »⁶⁶³. Si, pour une partie de mon terrain, j'ai volontairement choisi de m'immerger dans la « marge » (une fois de plus, après mes recherches sur la sous-culture *free* en 2001-2002), c'est notamment parce que mes expériences m'ont laissé supposer que l'on pouvait apprendre bien des choses au sujet du fonctionnement de l'industrie musicale en observant et en écoutant des acteurs sociaux qui mettent un point d'honneur à préciser qu'ils ne font aucunement partie de celle-ci. Or, si ces lieux ne sont manifestement pas des temples dédiés aux créatures de la *Star Academy* et si leurs scènes n'accueillent aucun artiste dont les titres soient diffusés par les principales chaînes de radio musicales, il faut néanmoins s'efforcer de comprendre *ce qu'elles sont* : que se passe-t-il dans ces salles où les musiciens « commerciaux » ne sont pas les bienvenus (selon les termes mêmes employés par l'ancien directeur du *Zoobizarre*) ?

Pour apporter des éléments de réponse à ces interrogations, je m'attacherai tout d'abord à fournir **quelques résultats « bruts »** recueillis durant mes enquêtes, se rapportant principalement aux usages que l'on rencontre dans ces différents lieux, avant de considérer plus spécifiquement **les discours relevés au sujet de l'« alternatif »** dans le prochain chapitre. En étendant l'analyse à un ensemble de représentations véhiculées, tant par les participants à l'« underground » que par les acteurs plus ouvertement associés à l'industrie phonographique (ou à la musique « mainstream »), il s'agira, dans les chapitres suivants, de focaliser plus spécifiquement sur **les médiations idéologiques** qui « couvrent » et relient les différents terrains observés. Enfin, partant de l'ensemble de ces observations et des données précédentes concernant les usages, je m'efforcerai de proposer quelques conclusions préliminaires plus spécifiquement en lien avec **la question des fonctions socio-économiques de la musique**

⁶⁶³ Je ne spécifierai pas systématiquement les sources dans ce chapitre, ayant préalablement énuméré les différents lieux et événements où j'ai effectué mes recherches de terrain. En ce qui concerne les enregistrements réalisés lors de soirées ou dans le cadre du stage, on comprendra que les retranscriptions de ceux-ci ne figurent pas parmi les annexes.

A. Sur le terrain de la « musique alternative ».

A.1. Des postures et des attitudes étonnantes. .

Après avoir balayé du regard la disposition du lieu, l'un des premiers éléments auquel le chercheur est amené à prêter attention, en entrant dans une salle de concert, est incontestablement la posture physique des personnes présentes. A travers la dizaine de mois où j'ai fréquenté assidûment les salles « alternatives » j'ai pu faire un certain nombre de constats concernant les comportements des spectateurs face aux différents concerts. Une première observation extrêmement intéressante est la grande passivité de la majorité des personnes composant le public. En effet, alors que les musiques actuelles, et plus particulièrement les diverses formes de *rock indé*, le *funk* et l'*électro*, semblent très souvent constituer un appel à la danse, à l'extériorisation physique des émotions, on constate un immobilisme déconcertant chez la plupart des spectateurs. A titre d'exemple introductif, je reproduis ici quelques notes brutes prises lors d'un concert des *Little Killers*, groupe de *punk rock* qui a joué au *Rock School Barbey* en avril 2004 :

« Dans la salle, en haut, les gens bougent très très lentement devant la scène et la musique, alors que le rythme soutenu et rapide de celle-ci incite clairement à une expression corporelle intense, voire à l'extériorisation violente de tensions profondes. L'hypothèse d'une importante (auto-)frustration semble intéressante à développer pour comprendre de telles situations. On peut par ailleurs se poser des questions sur le rôle et la fonction sociale de ce chanteur qui s'agit avec sa guitare et s'égosille, les yeux révulsés, alors que le public se tient aussi impassible que devant un DVD dans le confort soporifique du clic-clac. Etrange contrat qui lie les spectateurs et les acteurs, particulièrement visible dans cette salle. »

Barbey n'est certes pas la salle la plus typiquement « alternative » de Bordeaux, à en croire les acteurs du « milieu » mais ce comportement passif s'observe tout autant à *L'Inca* et au *Local Universel*. Il est d'ailleurs intéressant de constater que lors de l'enregistrement de la première émission *Le Son d'ici*, au *Krakatoa* en mai 2004, qui rassemblait cent cinquante personnes « triées sur le volet » (pour la plupart des « habitués » de la scène musicale bordelaise) ainsi que deux groupes à portée régionale, *Les oisillons tombés du nid* et *Les brutes épaisses*, les organisateurs avaient du « remédier » à cet immobilisme de façon fort intéressante. En effet, la soirée étant enregistrée en vue de constituer une émission télévisée qui serait ensuite diffusée sur *France 3 Aquitaine*, il semblait sans doute périlleux pour les producteurs de laisser s'« exprimer » le flegme habituel des spectateurs. Ainsi, cinq minutes avant le début de l'enregistrement, l'un des animateurs présents sur le plateau télévisé se sentit obligé de proposer quelques consignes

aux personnes rassemblées afin de leur donner une formation accélérée en comportement face à un concert de rock :

« Ah, vous êtes bien silencieux, c'est la tension, vous ne savez pas ce qui va se passer ce soir... (...) Alors vous regardez par là... Quand on dit : "Tournez par là !", vous faites quoi ? (...) Et quand la chanson est finie, qu'est-ce que vous faites ? Vous applaudissez ! Et ensuite, qu'est-ce que vous faites ? Et quand Sophie (*présentatrice*) vous regarde... Allez, un applaudissement très fort pour Sophie !!! Ca va comme ça, Frank (*ingénieur du son*) ? Ouais, vous êtes le meilleur public !!! »

Pour finir de nous convaincre de l'importance de notre « participation » les spectateurs eurent droit, télévision oblige, à des giclées d'applaudissements préenregistrés lorsque les divers musiciens prenaient place sur scène. Ce type d'encouragement est par ailleurs fréquemment employé, sous des formes analogues, par les musiciens eux-mêmes, lorsqu'ils s'efforcent de provoquer des élans de participation parmi le public. Ce même soir, par exemple, l'un des deux membres des *Oisillons tombés du nid* se risqua à faire chanter les spectateurs avec lui le refrain d'une des deux chansons exécutées. L'impression qui se dégagait de cette assez vaine tentative fut d'ailleurs des plus pénibles.

Une autre scène à laquelle j'eus l'occasion d'assister se déroula lors d'un concert de *King Khan* au *Rock School Barbey*, en avril 2004. Lors de ce concert de *funk* j'ai pu constater qu'une **minorité des spectateurs dansait dans la fosse devant la scène**, tandis que la majorité suivait le concert avec une attitude nettement plus passive, soit debout derrière le groupe des danseurs, soit assis sur les gradins de la salle. A la fin de l'avant-dernière chanson, *King Khan* s'adressa à plusieurs reprises aux spectateurs, en leur demandant de rejoindre le groupe, de monter sur scène pour la fin du concert. Cette « tactique » m'intrigua d'autant plus que j'avais déjà eu l'occasion de travailler sur les questions de la délimitation scène / fosse et de la « transgression » qui consistait à monter sur scène dans le but de toucher l'« idole » lors de concerts de rock au cours des années 1960-70. A titre indicatif, il s'agissait d'une pratique fortement réprimée lors des concerts de *Duors*, où un cordon de vigiles ou de forces de l'ordre séparait fréquemment les spectateurs du groupe et se chargeait de contrecarrer les tentatives que faisaient les adolescents pour « entrer en contact » avec *Jim Morrison Or*, dans le cas de *King Khan*, c'était le chanteur lui-même qui instituait cette « participation active » du public (de même que le spectacle se déroulait sans présence policière). Me rapprochant de la scène afin de pouvoir mieux observer les comportements des spectateurs, je constatai alors qu'une bonne partie des personnes qui s'étaient tenues au premiers rangs, dans la fosse, durant son concert, grimpait effectivement sur l'estrade. Cet attroupement d'une quarantaine de personnes resta sur la scène durant la dernière chanson, dansant et applaudissant, visiblement émus de se trouver à proximité de *King Khan*. En même temps, les six ou sept musiciens de la formation se mirent également à applaudir par intermittence, la musique ne servant plus que d'accompagnement rythmique aux ovations. Ainsi, le public majoritaire, demeuré dans la fosse ou sur les gradins, semblait désormais applaudir un

ensemble de personnes qui n'étaient, pour une partie, plus tout à fait « acteurs » et, pour une autre, pas non plus simples « spectateurs », ce qui produisit une impression assez inhabituelle. Par extension, la contemplation de ces ex-spectateurs (qui, sur scène, dansaient et riaient bien plus qu'ils ne l'auraient fait en bas dans la fosse) a semblé produire un effet secondaire sur le public restant. En effet, celui-ci parut tout à coup se figer et devenir rapidement encore plus amorphe qu'auparavant, comme si une sorte de sentiment de menace collective venait d'envahir la salle. On peut donc s'interroger sur les effets de cette « domestication », par *King Khan*, de l'impulsion « classique » de monter sur scène : au fond n'a-t-elle pas souligné d'autant plus vivement et plus amèrement **la passivité de la majorité des spectateurs ?**

Il serait sans doute nécessaire d'étayer ces observations par des études cliniques menées par des psychologues du comportement, mais on peut d'ores et déjà souligner que **les possibilités de participation active laissées au spectateurs** dans les concerts de musiques actuelles ne sont en général guère plus étendues que celles offertes à un public de l'O.N.B.A. (Orchestre National de Bordeaux Aquitaine), et cela même pour les formes les plus soi-disant expérimentales. Ce que l'on peut néanmoins observer en termes de comportements « spontanément » actifs revêt souvent un caractère assez pathétique. A titre d'exemple, j'évoquerai un concert au *Zoobizarre* de *Cobra Killer*, formation *électro-rock* allemande composée de deux jeunes femmes, dont l'hebdomadaire bordelais *Clubs et Concerts* signalait l'importance en n'omettant pas de préciser – gage de qualité « underground » – que l'une des « performances » récurrentes des deux musiciennes était de « se jeter du vin l'une sur l'autre ». Les spectateurs étaient donc prévenus : la soirée allait être chaude ! Lors de ce spectacle, qui se déroula en octobre 2004, les deux musiciennes furent effectivement à la hauteur de leur « réputation », faisant étalage de leur consommation de cocaïne devant le public et vidant également plusieurs bouteilles de vin rouge durant le concert (dans leurs bouches et sur leurs corps, avant de s'affronter avec les récipients vides). Peu avant la fin du concert, les deux chanteuses laissèrent tourner des boucles de son *électro* préenregistrées et se lancèrent, chacune à leur tour, dans des « pogos » au-dessus des têtes et des mains levées des spectateurs, accrochant au passage des fils d'alimentation électrique qui pendaient du plafond de la cave et manquant ainsi de peu de faire basculer un énorme amplificateur sur les premiers rangs du public. On assista, tout le long du concert, à une variété de manifestations « actives » de la part du public : cris, insultes et gesticulations diverses, sifflements et autres bruitages ressemblant vaguement à des ronronnements de félins. Au terme du spectacle, une personne avec qui j'ai pu m'entretenir m'annonça fièrement qu'il avait soutenu l'une des deux musiciennes lors de son « pogo » et qu'à sa droite, devant la scène, l'un de ses amis avait méthodiquement scandé, à l'intention des allemandes, « Sales nègres ! » durant l'intégralité de leur performance. Ces différents types d'intervention « active » de la part des spectateurs semblent relativement fréquents dans les petites salles « alternatives » visitées. Ainsi, il m'a été donné, lors d'un concert en février 2004 au *Local Universel*, d'assister à une scène où un spectateur, visiblement « touché » par la performance du groupe *Aléatoire*, s'approcha de la

chanteuse et lui jeta le contenu de sa chope de bière à la figure, au beau milieu d'une chanson. Ce type de comportement résume finalement assez bien la marge de manœuvre laissée au spectateur désireux de s'arracher à sa condition d'auditeur passif...

A.2. Face à l'inconnu : émulation et identifications.

Il paraît intéressant de noter un autre aspect qui caractérise les attitudes des spectateurs de ces petites salles de concert « underground » (mais que l'on retrouve également au *Krakatoa* ou au *Rock School Barbey* sous des formes analogues), à savoir l'**émulation**. On observe en effet parmi les personnes qui composent le public lors de concerts dans ces divers lieux de fortes **tendances au mimétisme**⁶⁶⁴, qui se manifestent par exemple sous la forme de hochements de têtes (ou encore dans certains tics de langage, auxquels je reviendrai un peu plus loin). On pourrait objecter que ces mouvements de tête suivent sans doute le rythme de la musique ou le tempo de la batterie, mais on constate cependant le même phénomène lors de concerts expérimentaux où l'arythmie et la rupture prédominent dans la structure mélodique (comme c'est par exemple le cas avec les compositions du groupe bordelais *Cheval de frise*, qu'il m'est arrivé d'entendre en concert à plusieurs reprises). On peut ainsi émettre l'hypothèse que ces mouvements, auxquels s'ajoutent de fréquents **tapotements de main de la hanche**, constituent des formes de communication gestuelle interpersonnelle dont la finalité serait de rassurer le groupe face à une menace diffuse et de rassurer les individus isolés au sein de ce groupe, lui-même vraisemblablement assez peu sécurisant. L'accent systématiquement mis par les amateurs de fêtes *techno* (qu'il s'agisse de *free parties* ou de soirées en *clubs*) sur l'importance de l'« être ensemble » et de l'expérience collective semble confirmer cette hypothèse d'une émulation comportementale, ce que mettent clairement en avant les entretiens réalisés par Nicolas Peter.⁶⁶⁵ Il s'agit là d'hypothèses qui mériteraient également d'être vérifiées par le biais d'une recherche plus approfondie sur le plan clinique, mais d'autres facteurs semblent néanmoins présenter une première confirmation de ces propositions.

Ainsi, lors de concerts de *rock indé* expérimental, j'ai pu constater de façon régulière des attitudes qui semblent dénoter des formes de « malaise » chez une partie importante du public. Ce

⁶⁶⁴ Je n'évoquerai pas en profondeur la question des imitations en termes de modes vestimentaires, ayant déjà fait référence à ce point dans le chapitre précédent. Evidemment, il s'agit là d'un élément fort intéressant à analyser, mais, à mon sens, moins directement en lien avec la musique et ses corollaires idéologiques que les comportements, les discours et les représentations que l'on relève sur place, dans les soirées.

⁶⁶⁵ A titre d'exemple, on peut considérer ces deux extraits de réponses d'amateurs de musique *techno* qui se lamentent de l'évolution des comportements qu'ils constatent (par opposition avec un « avant » où ce mimétisme n'avait évidemment pas encore contaminé la variété de la merveilleuse expérience collective !) : « C'est caricatural... tout le monde est dans le même moule, avec la même chemise, avec le même pantalon, on danse tous de la même façon. » ; « Quand y a 1500 personnes comme à l'*Universal D.O.G.*, t'es bloqué, tu dances comme une sardine et tu vois une batterie de clones en face de toi... »

fut, par exemple, le cas au cours d'un concert de *Cheval de frise* en février 2004, au *Local Universel*. Sur le plan instrumental, cette formation se résume à une batterie et une guitare électrique, toutes deux reliées à une rangée de puissantes enceintes (dont le débit sonore dépasse largement la limite réglementaire des 105dB). Ce soir là, le groupe a commencé par exécuter plusieurs morceaux courts en début de concert, avant de se lancer dans des compositions plus longues. Les fins des « chansons », brusques, semblaient arriver sans aucunement « prévenir » les spectateurs (au point où je me demandai presque si les deux musiciens ne « jouaient » avec le public comme troisième instrument !). Les auditeurs paraissaient fréquemment surpris par les « sauts d'humeur » des deux musiciens, dont le jeu est ponctué de ruptures, d'accélération forcées du rythme et d'incessantes modifications du tempo. J'ai alors pu observer des signes évidents de gêne parmi certains membres du public, que l'on pouvait directement imputer à leur incertitude par rapport à la question de savoir à quel moment les différents morceaux s'arrêtaient.

A de nombreuses reprises durant le concert, un soupçon de dilemme semblait planer dans la salle : était-il ou non le moment d'applaudir ? *Et si l'on applaudissait alors qu'en fin de compte, la chanson n'était pas encore terminée !?* Ce problème des fins de morceaux « non annoncées » a d'ailleurs pris des proportions telles que de nombreux spectateurs choisirent manifestement de s'abstenir d'applaudir. Le concert se déroulant en deux parties, j'ai également pu observer comment la fin de la première a été marquée par de nombreux signes de soulagement physique et émotionnel parmi les membres du public, ce que relatent ces notes prises sur le vif peu de temps après le concert : « Les bras se relâchent, des sourires apparaissent, on allume des cigarettes, on touche à nouveau ses amis : il y a d'un seul coup comme une vague d'euphorie contagieuse parmi les spectateurs encore si crispés il y a trois minutes ; c'est comme si des soupapes s'ouvraient : "On a tenu bon !" S'en suit une véritable ruée vers le bar. » On peut en outre émettre l'hypothèse que pour une partie significative des spectateurs, la possibilité d'entendre une musique expérimentale disharmonique n'est sans doute pas ce qui motive en premier lieu leur présence dans telle cave ou tel obscur entrepôt où sont jouées ces compositions instrumentales peu communes. De là, il me semble également raisonnable d'avancer qu'une majorité des personnes présentes dans ces soirées ne « comprend » pas ce à quoi elles sont en train d'assister. En écrivant cela, je ne préjuge pas des compétences et des connaissances techniques de certains membres de l'auditoire – mes entretiens ont clairement indiqué qu'une partie du public est quasi systématiquement composée de personnes qui pratiquent elles-mêmes un instrument ou se servent d'appareils informatiques pour produire de la musique. Ce que j'avance, c'est que pour la plupart des spectateurs la musique instrumentale *ne fait pas sens* : le malaise que j'ai perçu proviendrait fondamentalement d'une incompréhension face au contenu musical. De plus, il apparaît que cette incompréhension ne se manifeste pas uniquement face aux compositions instrumentales : elle survient aussi dans de nombreux concerts où des paroles sont chantées, soit lorsque la langue est incomprise par la majorité des spectateurs (si le chant est en anglais ou bien en allemand), soit lorsque les mots, en langue française, sont tout bonnement **inintelligibles**,

noyés dans un intense flot sonore où prédomine la saturation électrique d'instruments réglés pour faire un maximum de « bruit ».

Cette incompréhension se révèle d'ailleurs de façon assez manifeste lorsqu'on s'entretient avec des membres du public après les concerts. En effet, comme je le signalais plus haut, j'ai été relativement surpris, lors de mes premiers entretiens, des difficultés rencontrées pour *faire parler* les gens à propos de leurs impressions immédiates des concerts, tout comme j'étais étonné de constater que très peu de personnes discutaient de la musique qu'elles venaient d'entendre lorsque je me déplaçais, de groupe en groupe, de manière aléatoire dans les salles de concert ou autour des bars, après les spectacles. Après plus d'une année d'enquêtes, je reste encore marqué par ce « **silence étourdissant** » qui entoure le concert : bien qu'il s'agisse *a priori* d'un public composé d'amateurs de musique, de personnes qui fréquentent des lieux reconnus pour la singularité et la « marginalité » de leurs programmations, un chercheur en musicologie aurait vraisemblablement du souci à se faire s'il voulait s'engager dans des discussions approfondies sur la teneur du matériau musical représenté. Face à cette « **discretion** », j'ai tout d'abord supposé qu'il pourrait s'agir d'une attitude de rejet volontaire de certains modes de médiation musicale que j'avais pu mettre en lumière durant mes recherches antérieures, à savoir les formules « creuses » qui caractérisent une grande partie du discours journalistique spécialisé, les énoncés préétablis qui ont pour fonction première de compartimenter les musiques selon des « styles » et neutralisent *de facto* la question du sens⁶⁶⁶. Or, à travers la totalité de mes enquêtes, je suis néanmoins parvenu à rassembler une quantité non négligeable de données – principalement par le biais d'entretiens « libres » avec des spectateurs, des organisateurs et des musiciens – qui me conduit aujourd'hui à réfuter cette intuition initiale et à avancer d'autres propositions concernant le rapport à la musique des participants de cette « scène alternative ». Je m'attacherai maintenant à présenter quelques exemples d'**attitudes récurrentes** relevées durant mes enquêtes.

Tout d'abord, on trouve, comme je l'indiquais plus haut, des personnes qui se présentent comme étant venues pour « inspecter » les compétences techniques des musiciens. C'est le cas d'un jeune homme lui-même joueur de batterie, qui assistait au concert de *Cheval de frise* que j'évoquais plus haut (je reproduis ici des notes prises lors de cette soirée) :

R. assiste au concert avant tout pour contempler, voire étudier les prouesses techniques du batteur de Cheval de frise. Il souligne la particularité du « jeu polyrythmique » et développe ainsi : « On a l'impression que c'est de l'impro mais en fait tout est écrit ! » R. paraît particulièrement ému de me fournir cette information cruciale : c'est visiblement le moment de la conversation où il faut se montrer le plus enthousiaste ; je développe : « Ca fait penser à certaines compos de jazz alors ? » R. se contente de réitérer sa formulation précédente : « Ouais, au free, mais en fait, pas du tout : tout est écrit. ». Je tente d'en savoir plus, mais il semble buter sur ce point et dévie ensuite la conversation. Malgré mes tentatives, impossible de lui en faire dire davantage.

Après le concert, je parviens à dialoguer avec plusieurs personnes qui se trouvaient aux premiers rangs du public. Revient tout d'abord cet enthousiasme marqué pour le « jeu polyrythmique » du batteur de *Cheval de frise*, puis :

Un jeune homme : « Paraît que le batteur est prof de maths et bizarrement, j'y pensais pas, mais là, je le vois tout à fait. » ; une jeune femme à son compagnon : « Hé, tu savais, toi, que tout était écrit ? »

Il s'agit là de deux exemples certes succincts, mais qui reflètent à la fois l'étendue et la teneur des discours « technicistes » que l'on peut observer, et ce plus particulièrement lors de concerts de musique instrumentale ou d'*électro*. Par ailleurs, on constate majoritairement des discours qui visent à comparer l'artiste que l'on vient de voir (ou que l'on s'apprête à voir) avec un autre musicien ou une autre formation, tout en précisant, par le biais de quelques phrases ou parfois d'un seul adjectif, la soi-disant spécificité. Ainsi, lors d'un concert de *Radikal Satan* à *La Centrale* en mars 2004, j'ai pu m'entretenir brièvement avec l'un des organisateurs de la soirée et programmateur de cette salle de concert :

L : « Leur nouveau répertoire est assez glauque. » Je le pousse à approfondir : « Ouais, genre *Velvet Underground* version tango. » A ce moment là, il faut manifestement rire. Redevenu sérieux, il ajoute : « Mais en fait, j'ai rien à vous dire, faut les voir. »

Lors d'une soirée à *L'Inca*, après un concert du groupe *Aléatoire*, j'ai pu enregistrer une conversation entre deux personnes qui venaient d'assister au spectacle. J'en reproduis ici un extrait à titre indicatif :

Spectateur 1 : « Je les ai vus que deux fois, mais la première fois j'ai eu ce sentiment que c'était un truc hyper bon parce que, parce que très atypique, quoi. T'as l'impression que c'est des mecs qui ont créé un truc quoi. Mais ce soir, j'ai eu l'impression qu'il y avait une influence, ça va peut-être paraître con, ce que je vais dire, mais j'ai eu l'impression qu'il y avait une influence *Doors* terrible, quoi. Y a eu des morceaux, j'avais l'impression que c'était trop des *Doors*, quoi. Tu sais les albums des *Doors*, y a un double live, là, où en fait ça ressemble vachement à ça : t'as une partie de la musique très instrumentale, et t'as l'impression que le chanteur, c'est de l'impro ça se rapproche plus du poème. J'ai vraiment eu l'impression, sur deux chansons en particulier, que ça ressemblait énormément à ça. »

Spectateur 2 : « C'est peut-être aussi le jeu de guitare qui te fait penser à ça. »

Spectateur 1 : « Je l'avais pas senti du tout la première fois, et là je l'ai senti. »

⁶⁶⁶ Pour plus de précisions sur ce point je renvoie le lecteur à mon ouvrage *Communication d'une star, op. cit.*, pp112-123 ; pp207-219.

Enfin, je reproduis un troisième exemple qui illustre également le poids des références dans les (rares) discussions qui abordent le thème de la musique écoutée. Il s'agit ici d'un extrait d'un entretien « libre » réalisé au *Zoobizarre* avec deux spectateurs, V. et P., lors du concert de *Cobra Killer* que j'évoquais plus haut :

Moi : « Vous parlez du groupe là ? »

V : « Ouais. »

M : « Alors ça donne quoi ? »

V : « Alors sur scène c'est comme un cabaret, il faut leur faire confiance. Après, c'est entre des samples de morceaux garage, c'est déjà samplé, elles rejouent par-dessus. Et en plus, elles chantent, avec des machines... Est-ce que tu connais *Peaches* ? »

M : « Ouais. »

V : « Ben là c'est encore mieux. »

P : « Moi, tout ce que je sais c'est qu'elles ont fait la première partie de *Sonic Youth* il y a quelques semaines. Tu vois un peu le style... »

V : « Exact, ouais, mais elles jouent aussi toutes seules. Moi j'ai chopé l'album sur internet il y a quelques semaines, il a fallu que je le télécharge... C'était avant cet été, mais je les ai jamais vu en concert, hein. »

M : « T'as connu comment ? »

V : « Parce que je m'intéresse à tout ce qui est un peu décalé, ce qui se joue sur scène avec des machines de merde et du bon son garage alors on m'a dit *Cobra Killer* ! (..) J'ai jamais vu sur scène, mais j'ai le son, donc je suis à moitié surpris. Toi par contre, t'as aucun son, j'espère que tu vas te régaler. Moi je sais à quoi m'attendre à peu près. C'est bien par contre de faire l'effort de venir quand on connaît pas. Ca par contre, c'est bien ! »

M : « Ben, j'aime bien, comme tu dis, des gens qui s'amusent avec des machines. »

V : « Ouais, voilà, mais si t'aimes *Peaches*... »

Ces quelques extraits de mes notes de recherche fournissent un aperçu fiable de cette pratique récurrente et prédominante qui consiste ainsi à **rattacher l'inconnu au connu**, tout en ne livrant quasiment aucune information sur l'expérience musicale personnelle elle-même. Cette manie de la comparaison va de points vraisemblablement liés à la technique musicale elle-même jusqu'à parfois prendre des proportions assez risibles. Ainsi, j'ai été témoin d'une discussion d'environ cinq minutes, avant le début de l'enregistrement, au *Krakatoa*, de l'émission *Le son d'ici*, qui avait débuté lorsqu'un des ingénieurs du son lança à son collègue : « Cali, quand tu le vois de près, on dirait qu'il a un faux air de Vincent Cassel. » Progressivement, j'ai en effet pu me rendre compte que ces diverses formes de commentaire peuvent toutes être ramenées à un seul et même « comment taire », dont la conséquence – sinon la finalité – semble être de méthodiquement museler la subjectivité, d'étouffer toute trace de singularité. A cette hypothèse, certains collègues et amis ont pu me rétorquer que la comparaison était nécessaire pour amener les gens à aborder de nouvelles musiques. Effectivement, une comparaison constructive peut accessoirement apporter un complément d'information sur l'objet musical, mais la fréquence du

recours à ce mode de qualification plutôt que tout autre (notamment l'absence quasi-totale de description de la musique à partir de la question de son *sens*) et la véritable « bouillie » **stylistique** qui ressort lorsqu'on croise plusieurs « interprétations » d'une même musique, me conduisent à penser qu'il s'agit là, avant tout, de verbalisations abstraites, insignifiantes, dont la finalité n'est pas de favoriser, lors de l'audition, une co-production de *sens*⁶⁶⁷.

A contrario, ces interventions serviraient une autre, double fonction : d'une part, permettre un échange communicationnel sommaire entre individus se trouvant dans un même lieu (par le biais du maniement de références culturelles communes) ; d'autre part, (se) donner l'illusion d'une compréhension grâce à un étiquetage objectif de la formation musicale écoutée. Ce phénomène est d'autant plus intéressant qu'il rejoint directement la question de la classification musicale au sens large, c'est-à-dire ce besoin impérieux que l'on observe – non seulement parmi les amateurs de scènes musicales « alternatives », mais chez les consommateurs de musique les plus vertement « mainstream », ces auditeurs majoritaires – de pouvoir catégoriser, compartimenter chaque création musicale selon un style prédéfini. Ce qui m'a le plus surpris, au final, ce n'est pas l'existence de ce phénomène en soi, mais la place qu'il occupe dans les discours des personnes qui composent le « milieu alternatif ». A ce titre, on peut considérer plus finement la remarque de V., dans l'extrait d'entretien reproduit ci-dessus, lorsque celui-ci s'exclame : « C'est bien par contre de faire l'effort de venir quand on connaît pas. Ça par contre, c'est bien ! » Cette intervention paraît lourde de sens, puisqu'elle révèle effectivement une réalité que j'ai rencontré sur ce terrain, à savoir le fait que même les participants les plus assidus de cette « scène » ne se déplacent quasiment jamais sans avoir *a priori* constitué une étiquette – une sorte de « label rouge » – qui leur permet d'approcher l'inconnu en toute sécurité. Ces réflexions me renvoient à une remarque formulée dans un tout autre contexte, au cours du stage C.I.F.A.P., par un intervenant ayant longtemps exercé la profession de disquaire dans une grande surface spécialisée en produits culturels :

« Ouais, c'est des étiquettes qui valent ce qu'elles valent. C'est aussi à force pour les habitudes de consommation, parce que les gens ont envie de trouver plus facilement ce qu'ils cherchent dans le magasin, c'est pour faciliter la circulation... »

Si ces propos concernent plus spécifiquement les représentations et les pratiques favorisant la consommation dans les lieux de vente de disques et d'autres produits culturels, on s'aperçoit paradoxalement de leur pertinence du point de vue des observations que j'ai effectué sur le terrain des « cultures alternatives », où la « circulation » paraît également être favorisée par un ensemble de comportements spécifiques. L'analogie deviendra certainement plus probante dans la suite de ce chapitre – notamment lorsque j'aurai eu l'occasion de développer mes résultats concernant les représentations de l'alternatif et de mettre l'ensemble de ces données en rapport

⁶⁶⁷ J'utilise ici la formule employée par Antoine Hennion pour désigner l'objectif « idéal » de la « médiation

avec des considérations socio-économiques plus générales – mais il est d'ores et déjà intéressant de signaler deux fonctions sociales essentielles que semblent ainsi remplir les concerts « alternatifs » pour les divers acteurs sociaux qui y participent de façon régulière ; mes enquêtes confirment en effet l'importance de pratiques et d'usages sociaux relevant de *stratégies d'identification*. Les différentes attitudes relevées semblent chacune reléguer l'objet proprement musical (et donc l'usage « culturel ») au second plan, que ce soit derrière **des pratiques d'identification collective** (marquant la constitution d'un groupe restreint, « privilégié »), ou derrière **des pratiques d'identification individuelle** (centrées autour de la valorisation de soi, par le biais de l'appartenance au groupe).

Bien qu'elle soit basée sur une recherche empirique étendue, cette hypothèse de la participation au concert comme manière de « faire le bon endroit » et moyen de « se voir au bon endroit » doit avant tout être considérée comme une proposition partielle, qu'il s'agira d'examiner à la lumière des analyses développées à la fin de ce chapitre. Incontestablement, il paraît difficilement imaginable de vérifier ces diverses hypothèses par le biais d'entretiens directs avec les acteurs sociaux eux-mêmes, au cours desquels on leur soumettrait, par exemple, la possibilité de « répondre aux accusations » de passivité, d'activité dérisoire, d'émulation, de malaise et d'incompréhension face à la musique ! Il s'agit en effet là de résultats obtenus par le biais d'observations participantes et d'entretiens « libres », c'est-à-dire grâce à une démarche méthodologique spécifiquement adaptée au terrain étudié. Ceci souligne l'importance de la posture du chercheur, car ces « aspects du concert » ne sont généralement pas immédiatement visibles à l'œil « non entraînée », pas plus que les acteurs sociaux ne seraient à même d'en rendre directement compte dans un cadre « classique » d'entretien.

Avant d'aborder la question des représentations de l' « alternatif », il semble enfin opportun d'ajouter quelques remarques concernant la **position des musiciens**, certaines de mes observations m'ayant laissé particulièrement songeur. En fréquentant les diverses salles de concert, je me suis parfois surpris à me demander si leur activité avait davantage de sens pour eux que pour la majorité des spectateurs. Comme je l'ai déjà noté, les attitudes de ces derniers semblent souvent dégager une telle artificialité que l'on se demande quelle peut être la position des artistes. **La « fuite » dans des considérations d'ordre technique est une constante** dans les discussions que j'ai pu avoir avec des musiciens après les concerts. Lorsqu'on les interroge sur leur perception du public, de l'échange éventuel qui a eu lieu (ou qui aurait pu avoir lieu), les artistes ont ainsi tendance à considérer que l'enquêteur entame une critique de la performance scénique, du jeu musical, et se lancent alors fréquemment dans des monologues sur la qualité sonore de la salle, les problèmes qu'ils identifient au niveau du jeu de tel ou tel membre du groupe, les manquements de l'ingénieur son ou lumière, etc. Parfois, des interrogations sur la qualité de l'échange avec le public donnent lieu à des expressions d'hostilité envers les spectateurs, qui ne seraient pas suffisamment « éduqués », pas assez « branchés » pour comprendre la musique,

l'atmosphère véhiculée par le groupe – ce fut notamment le cas lors d'un concert du groupe de *punk rock* californien *The Donnas*, ayant eu lieu dans une autre salle bordelaise « underground », le *CAT*, durant l'été 2001⁶⁶⁸. De même, lors de l'édition 2004 de la fête de la musique, j'e^t assisté à plusieurs concerts organisés par les *Potagers Nature* dans le centre de Bordeaux. Finalement peu surpris par l'enthousiasme que suscitait parmi le public le jeu « expérimental », monotone et répétitif de quatre hommes munis de guitares électriques fortement amplifiées, je me suis néanmoins décidé à demander à l'un des musiciens, à l'issue du concert, pourquoi, selon lui, les spectateurs n'avaient pas manifesté davantage de présence et d'engouement face à leur spectacle et s'il n'avait pas, en tant que musicien expérimental, envie de stimuler davantage l'échange avec ce public. Sa réponse fut sans appel : « On est pas là pour ça. »

⁶⁶⁸ Bien qu'à cette date, je n'avais pas encore entamé mes recherches de thèse, il m'arrivait déjà de me rendre à certains concerts, muni d'un carnet de notes. Lors de cette soirée, j'étais parvenu à me rendre derrière la scène après le concert, en me faisant passer pour un journaliste local, et j'avais réalisé ce qui était sans doute mon premier entretien « libre », avec les quatre jeunes femmes des *Donnas*, dans une ambiance particulièrement décontractée où champagne et vin rouge coulaient à flots !

B. Représentations de l' « alternatif ».

B.1. L' « alternatif » : un espace symbolique hautement concurrentiel.

Comme signalé plus haut, l'un des principaux critères de sélection des salles de concert ayant constitué le « terrain » fut leur appartenance à l' « underground ». Or, pour juger de cette appartenance, il n'existe aucun recensement de l'I.N.S.E.E., ni rubrique des pages jaunes permettant de cibler des lieux qui feraient partie de la scène musicale « alternative » de Bordeaux. L'expérience personnelle de ce milieu a donc été déterminante et il convient de rappeler que cette connaissance intime a pu se développer en partie grâce à un certain nombre de contacts avec des personnes impliquées dans les réseaux associatifs et culturels de la ville. C'est en m'appuyant sur les comportements et les représentations de ces acteurs sociaux que j'ai pu établir **une sorte de carte spatio-temporelle rudimentaire de l' « alternatif » musical bordelais**⁶⁶⁹ - dont l'un des points originaires est sans nul doute *le Jimmy*, salle de concerts « mythique » ayant périclité à la fin des années 1990 et dont la période de gloire, au cours de la décennie précédente, a rimé avec l'essor de la scène *rock indé française* et les premiers pas de groupes aujourd'hui « légendaires », comme *Noir Désir*, la formation du tristement célèbre chanteur bordelais, Bertrand Cantat.

C'est justement au fur et à mesure que j'interrogeais ces représentations que je me suis rendu compte de l'existence d'un certain nombre de fines variations et par conséquent, de l'intérêt que ces représentations elles-mêmes pouvaient présenter pour l'analyse idéologique. En effet, si certains acteurs résument l' « alternatif », par exemple, au manque de financement (comme la rédactrice de l'article ci-dessous), pour d'autres, ce terme recouvre une posture plus personnelle, un engagement individuel en faveur de la diversité musicale. Par ailleurs, mes propres enquêtes sur ce terrain mettent en lumière de nombreuses incohérences entre les attitudes de participants à cette scène « alternative » et les discours dans lesquels on s'affirme volontiers adepte de l'éclectisme et de la découverte musicale. Ainsi, il m'a semblé fort intéressant

⁶⁶⁹ Un article récent Marianne Peyn, paru dans le journal « gratuit » *20 Minutes*, offre un reflet étonnamment juste de cette « carte de l'alternatif » que j'ai peu à peu assimilé. J'en reproduis ici quelques extraits à titre indicatif : « Ah ! *Le Jimmy* ! » Tous les témoignages convergent avec un soupir de regret. C'était LA salle où les concerts s'enchaînaient, dans les années 1980, dans l'éclectisme musical le plus total. Depuis, *Barbey* et *le Krakatoa* se sont fait une place au soleil dans le paysage rock bordelais, mais n'ouvrent guère leurs scènes aux inconnus. « Le défaut de Bordeaux, c'est qu'il y manque une salle de trois cents personnes ouverte à tous les styles musicaux », estime Philippe du label *Vicious Circle*. Les groupes émergents sont donc rapatriés vers une multitude de salles plus modestes, des bars ou des locaux alternatifs : *l'Inca*, *la Sonnette*, *le Local U*, *l'Athénée libertaire*, *le 4 Sans*, *le Plug*, *le Bokal*. Ces lieux, généralement « associatifs », n'hésitent pas à miser sur des talents cachés, quitte à en payer le prix fort. « La plupart fonctionnent grâce à des bénévoles, vivant du RMI ou du chômage. Ils travaillent soixante-dix heures par semaine. Tout se fait à l'arrache, sans aides, les subventions étant concentrées par les deux ou trois grosses structures », explique Grégory, du *Son'Art* (...). » (<http://www.20minutes.fr/journal/bordeaux/article.php?id=54271&PHPSESSID=77cc7e9fba1fb4c15d55ee13d746af7d>, consulté le 18/06/2005).

d'approfondir cette analyse des diverses représentations de l' « underground », tant par le biais des informations obtenues lors de mes enquêtes dans les salles de concert qu'au travers du traitement des données recueillies durant le colloque auquel j'étais associé, à Pessac, en octobre 2003. Durant cette journée de rencontres, un premier atelier s'est tenu le matin, avec pour but de faire le point, justement, sur les pratiques culturelles alternatives, en rassemblant un certain nombre de militants et d'acteurs associatifs, d'organiseurs d'événements culturels et de représentants de collectivités territoriales et d'institutions publiques. Cette première étape de la journée, qui se déroulait sous la forme d'une table ronde (et non pas en amphithéâtre) fut l'occasion de vifs échanges entre différents membres de la scène musicale bordelaise, dont certains particulièrement révélateurs du point de vue des divers positionnements qu'ils soulignent. Afin d'illustrer ce point, on peut considérer trois interventions, à commencer par celle de Ian, membre des *Potagers Nature*.

Ian : « On fait les choses de manière pas forcément réfléchi, par besoin en fait, par nécessité. Le *Local Universel*, enfin, c'est compliqué, le *Local Universel*, c'est un lieu en centre ville, aux Chartrons en fait ou plutôt, c'est un ancien hangar qui servait à stocker du port qui est depuis vide et qui a été récupéré par cinq jeunes personnes qui ne cherchent pas un lieu squatté, alors – je le dis quand même, même si on s'en f... – le premier étage pour faire des appartements et en bas, il y a un espace qui est utilisé de manière gratuite à des associations ou pas des associations, en fait pour organiser des concerts qu'on ne pouvait pas faire ailleurs. Et donc, c'est un lieu un peu plus important, c'est que ce lieu, il va être fermé parce que c'est un lieu un peu plus important, c'est qu'il y a trois concerts par semaine ! Et c'est un lieu un peu plus bien avec les voisins mais la plupart du temps, c'est plus un lieu un peu plus avec une scène locale qui vient jouer régulièrement et de manière un peu plus c, quelque chose de fort intéressant. Et, en plus, il y a donc des gens qui viennent jouer dans une structure non établie, autour d'une structure officielle, c'est un lieu un peu plus collectifs qui se greffent dessus. Donc, un lieu de vie où les gens participent aux pratiques culturelles ils ne peuvent pas faire ailleurs... Et puis bien sûr, il y a des gens, alors ça va de faire un peu de traduction en anglais, des trucs comme ça à... voilà... Et donc, avec des tarifs très, très peu chers quand c'est pas gratuit ou trois ou cinq euros... et alors, pourquoi... enfin donc, avec le recul, on s'aperçoit que c'est une manière "alternative" d'organiser des concerts et tout ce qui se passe autour... »

Fabrice Raffin (animateur de l'atelier) : « Qu'est-ce que ça veut dire quand vous dites que vous ne pouvez pas le faire ailleurs ? Est-ce que vous avez déjà essayé ? Comment ça se passe ? »

Ian : « Oui, bien sûr, moi, j'ai longtemps habité Bordeaux... et je suis un enfant du lieu qui s'appelait *Le Jimmy* en fait, qui était juste à côté d'ailleurs. Il y avait une sorte d'intermédiaire, de centre organisateur... Il y avait un propriétaire qui programmat des groupes très, très intéressants avec une très forte qualité et donc après, moi, comment dire, tout ça, c'est des choses qui m'ont vraiment touché et au point qu'après, on peut plus s'en sortir. On voit ça et on fait tout pour se retrouver dans des contextes comme celui-ci. Donc là, qu'est-ce qu'il y a sur Bordeaux comme salle ? Alors, les bars, donc les bars, c'est le temps de l'ouverture et de la fermeture et puis étant donné les nouvelles et les nouveaux projets de lois... Enfin, bon... Enfin, oui, l'alternatif, c'est d'abord une certaine façon

de faire les choses et là dans les bars, je crois que c'est plus trop possible... Au delà des bars, il y a une énorme répression qui oblige à faire des travaux, tout ça, et puis il y a l'histoire de l'appareil qui mesure le bruit et en fonction, le courant est coupé... Il y a même des gens mandatés pour ça ! Les bars-concerts n'existent quasiment plus ou alors il faut que les patrons soient vraiment courageux pour ça... Donc, les bars, c'est pas possible. Après, alors, il y a *Barbey* qui normalement est représentatif d'une salle accueillant une scène locale... Et donc, *Barbey* se consacre peu à une scène locale que nous côtoyons bien puisqu'elle est petite déjà... Donc pas la possibilité de faire quoi que ce soit... Donc, nous, pour organiser quelque chose, parce que c'est extrêmement complexe, c'est parfois... enfin pas vraiment, mais c'est un truc qui nous dépasse... Enfin, bref, pour nous, *Barbey*, c'était bouché. Après, il reste les gros lieux associatifs et les lieux qui ont des caves donc justement comme on est à Bordeaux... il y a l'*Athénée Libertaire* et quelques autres... Donc, voilà, nous, si on voulait une programmation de qualité comme celle qu'il y avait au *Jimmy* avec plein de contacts à l'extérieur, même au-delà de la France, mais toujours avec la scène locale surtout, d'ailleurs, et bien, il nous fallait un lieu où on ait pas à batailler à chaque fois pour savoir quelle date, où, comment et puis aussi combien... Enfin, bref... Donc, on a ce lieu : le *Local Universel*. »

Il semble important de reproduire cette intervention (tout comme les deux autres qui vont suivre) pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le lecteur peut ainsi se familiariser avec **des types de discours représentatifs de ce milieu** et des préoccupations de celles et ceux qui en font partie – ce qui donne un aperçu d'une des formes de « matériau brut » à partir desquelles j'ai travaillé. En ce qui concerne plus spécifiquement cette contribution au débat, on peut signaler plusieurs éléments renvoyant à la définition de l'« alternatif » que proposent les membres des *Potagers Nature*. Tout d'abord, le **choix de la « marge »** apparaît comme une nécessité, face à un environnement dominant, hostile et ouvertement répressif, qui n'encourage aucunement l'expression d'une scène musicale locale pourtant éclectique et vivace. On remarque également l'évocation nostalgique du *Jimmy*, « paradis perdu » qui semble avoir laissé une pareille empreinte à de très nombreux participants de cette scène bordelaise « underground » : pour Ian, l'expérience initiatrice de ce lieu semble *a posteriori* offrir un repère fiable de ce qui se fait de valable en termes d'organisation de concert. C'est ce qu'il souligne de manière explicite en affirmant qu'une fois que l'on a en quelque sorte « goûté à ce fruit », on ne peut plus « s'en sortir » ; toute forme de compromission avec d'autres types de lieux paraît d'emblée exclue. Dans cette optique, le *Local Universel* apparaît à la fois comme **une tentative délibérée de recréer cette ambiance de découverte et de participation des acteurs** et comme **le résultat d'une contrainte sociale**, dont participent clairement, à ses yeux, les salles « institutionnelles » comme la *Rock School Barbey* ou le *Krakatoa*. Il est intéressant de mettre en parallèle cette première vision de l'« alternatif » avec les propos du directeur de *Barbey*, Eric Roux, qui s'est exprimé par la suite. Je reproduis ici quelques extraits de son intervention :

Eric Roux : « Alors, je vais faire comme mes petits camarades, je vais me présenter quand même. Parce que, étant donné mon grand âge, je pense que certains, alors, malgré mon grand âge, certains ne doivent pas connaître le parcours qui fut le mien. Alors, je vais être rapide quand même

parce que je ne vais pas passer en détails ma vie. Tout ça pour vous dire que moi aussi d'abord, je suis un passionné, premier point. Deuxième point, j'ai commencé comme vous tous avec mes petits camarades pour monter des concerts parce que personne à Sauveterre de... vous pensez bien... Cinquante kilomètres de Bordeaux, mille cinq cents habitants, vous pensez bien que : organiser des concerts de *punk-rock* à cette époque-là, je pense que c'était vraiment un pari alternatif ! Donc, ce qu'on a fait, on se l'est fait, et on le doit à personne, premier point. Parce qu'avant d'être le directeur d'un lieu institué que tout le monde s'applique soit à célébrer, soit à descendre, il y a une histoire... et une histoire, une histoire qui s'est faite à la force du poignet d'une part et aussi de... Comment dire, parce que moi, je pense que là, je suis un des rares représentant de ce qu'on a appelé « le mouvement alternatif » à qui d'ailleurs, on doit d'être tous là. Si *Barbey* existe, c'est parce qu'il y a eu une mouvance alternative en France et... Je remercie, symboliquement bien sûr, parce qu'ils sont pas là, un groupe comme *Les Béruriers Noirs* qui a fait que si je suis là aujourd'hui, c'est grâce à eux ! Donc, ça, il faut jamais l'oublier et il faut jamais oublier que c'est les artistes qui font que l'on est... moi, je ne suis que le directeur d'un lieu qui n'est qu'un outil au service des musiciens. Donc, ça, je voulais déjà vous dire ça.

(...)

Mais sur l'histoire des bars, l'histoire des bars et des sonomètres, enfin tout ça, je veux dire, c'est des choses qui ont été portées par certains de mes petits camarades... Parce que moi, l'histoire... alors, est-ce qu'on devrait continuer, est-ce qu'on doit continuer à faire croire que la véritable alternative, c'est jouer dans un bar pourri pour deux bières, est-ce que c'est ça qui fait la qualité de l'individu qui y passe et le fait qu'il ne se corrompe pas... Donc, je veux dire que tout ce que tu dis, même si ça... Comment dire, si ça peu paraître anodin, est vachement important. Est-ce qu'aussi on laisse, alors moi, j'en suis pas le chantre mais je crois qu'à partir du moment où on a expliqué aux gens qu'on a des risques d'avoir des problèmes auditifs s'ils jouent à plus de cent vingt décibels... Mais ça je pense pas que ce soit de l'alternatif... C'est juste de la prévention au niveau de la santé. Je crois que... Est-ce qu'on laisse des gens faire n'importe quoi ou est-ce qu'on les prévient ?

(...)

L'Opéra de Bordeaux, c'est cent millions de francs ; *Barbey*, c'est un million de francs, je parle pour la ville de Bordeaux. Donc, tu fais ce rapport là, est-ce que... Tu fais ce rapport là et tu comprends très vite que l'enjeu, il se pose ailleurs que dans le... dans la.. Mais c'est pas grave, c'est pas grave, j'aime bien me faire attaquer et ça me permet comme ça de me défendre et de parler de ce qu'on fait réellement parce que souvent, on parle que de ce que l'on suppose qu'il se fait à *Barbey*.

(...)

Quand on avait... Quand on avait dix-huit ans, c'est exactement cela qui nous conduisait à organiser ce qu'on a fait et je... C'est pour ça que je n'ai aucune... Moi, je trouve ça légitime, légitime dans le sens où... Mais pourquoi disposerait on, disposerais tu de fonds publics pour faire ça. Après tout, c'est ta passion, ta passion tu te la payes, je vois pas où est le problème quoi ? Et si tu veux, tant que ton discours reste à ce niveau là, si ton discours, il est de dire... Enfin, nous si tu veux, le combat qu'on a mené, nous, c'est, on est des... on en est à une certaine maturation. On est représentant de la musique populaire, ces musiques populaires elles ont... dans le pays qui est la France, c'est à dire en France, il y a un système qui s'appelle, enfin il y a un système, il y a des subventions. L'Etat est prégnant. Il est prégnant parce qu'on est dans un Etat jacobin, c'est Napoléon, machin, etc. En Angleterre, en Italie, en Espagne, c'est pas comme ça que ça

fonctionne... Les squats, machins, ceci cela... alors il y a un rêve de l'extrême gauche française des squats. Alors ça, le squat, c'est le truc, "le nec plus ultra"... Putain, c'est bon, il fait froid, les murs dégoulinent, on en prend plein la gueule, putain, c'est génial, on est heureux ! »

Comme on peut le voir, cette seconde définition de l' « underground », partiellement développée en réaction à ce que l'interlocuteur précédent venait d'avancer se base sur trois points. Premièrement, le directeur de la *Rock School* propose lui aussi une filiation « alternative », à savoir son propre **parcours initiatique au sein de la « marginalité »** musicale, coïncidant à l'essor de la mouvance *indé* du rock français dès années 1980 et son apport personnel à ce courant « émergent », qui consistait à organiser des concerts de *punk* dans une bourgade girondine de moins de deux mille habitants. Deuxièmement, il importe de comprendre que, dans son optique, *Barbey* n'est ni plus ni moins le prolongement de ces premières initiatives, la salle étant, selon lui, toujours pleinement impliquée dans la **promotion et la diffusion des « cultures populaires »**. A cette vocation « sociale » (symbolisée notamment par ses programmes pédagogiques et son soutien de la scène locale), Eric Roux oppose une institution comme l'Opéra de Bordeaux, qui toucherait, de la part de la municipalité, des subventions cent fois plus importantes que sa structure : ainsi, c'est là que se trouverait la véritable opposition entre dominant et alternatif (dans son intervention, c'est également à partir de ce constat qu'il tend une perche au représentant du *Local Universal*, en suggérant que les deux hommes pourraient se rejoindre sur ce point, ce qui est aussitôt réfuté par le premier). Enfin, il dresse un portrait négatif et assez stéréotypé d'une certaine frange de l' « underground » qui participerait avant tout d'une posture artificielle et quelque peu *naïsochiste* : militants d'extrême gauche fascinés par les squats et le délabrement matériel, musiciens disposés à jouer dans les « bars pourris » en échange d'une rémunération misérable, adolescents attardés vouant un culte au *Jimmy* ou à d'autres lieux dont les propriétaires, selon lui, n'avaient que faire de la musique et s'intéressaient avant tout au « débit de bière qu'ils vendaient »... On sent un agacement évident dans la vision développée ici par le directeur de la *Rock School* : si ces personnes souhaitent ainsi perdre leur temps, soit, mais qu'ils ne viennent pas ensuite réclamer de fonds aux pouvoirs publics, déjà bien assez avarés avec les structures qui, comme la sienne, proposeraient une offre culturelle à la fois populaire et accessible au plus grand nombre. Avant de tirer quelques conclusions de représentations véhiculées par ces deux interventions, on peut reproduire les propos d'un troisième acteur culturel présent lors de ce débat, Philippe Gomis, gérant de la société *Nitro Entertainment* spécialisée dans l'organisation d'événements *hip-hop* :

Philippe Gomis : « Bonjour je m'appelle Philippe Gomis, donc. Je dirige une société de production spectacle et de communication... Donc je voulais réagir parce que tout à l'heure, je trouve ça assez traumatisant, en fait, le débat, parce qu'en fin de compte j'ai l'impression qu'en fait, le dominant, je vais l'appeler comme ça... mais le dominant, en fait, il se situe selon où on se trouve.. Moi je connais pas mal de groupes *hip-hop* et c'est vrai que le dominant, c'est... Ca va être étrange mais c'est la *Local Universal*... Parce que : ils ont une structure et ils peuvent... ils peuvent jouer devant

trente personnes, donc... Ce que tu peux jeter à Eric, je suis sûr que beaucoup de gens pourraient te le jeter, ou pourrait jeter à... Tout dépend d'où on se situe. En fin de compte, pour moi, je le dis comme ça, et je le dis comme ça, parce qu'en fait j'ai été à... j'ai fait parti d'une association qui, dans le mouvement *hip-hop* bordelais a pris de l'ampleur et... et je voulais revenir justement par rapport à ça, c'est que tu disais : "Pourquoi, quand la structure grossit, pourquoi on garde pas son identité ?" C'est dans l'imaginaire des gens, c'est que globalement avec tous les gens qui sont là, en fait... qu'on perd pas notre identité, c'est à dire qu'aujourd'hui *Barbey* ne fait pas passer de groupes inconnus... Sur ça, moi j'organise, j'organisais puisque aujourd'hui ça n'est plus possible pour des raisons politiques et puis à l'intérieur du mouvement *hip-hop*... Mais il y a quelques temps de ça, une manifestation qui réunissait trente groupes de la C.U.B (Communauté Urbaine de Bordeaux) en fait... une trentaine de groupes en fait, qui étaient inconnus au bataillon, qui se produisaient à *Barbey* dans des conditions professionnelles et ils se retrouvaient devant neuf cents personnes et ce concept là était... est un concept qui était génial au départ et a été descendu ensuite (...). Quand j'entends qu'on fait jouer des groupes sans connaître, même sans avoir écouté pour savoir même si... de quoi il en retourne et qu'après, on regrette de pas pouvoir aller dans des structures comme *Barbey* pour ces groupes là, je trouve ça complètement aberrant. Je veux dire à un moment, j'ai même pas de mots, je sais pas, il y a des choses que j'arrive pas à comprendre et pour finir, pour conclure, moi, j'ai l'impression que cette vision là de l'alternatif est dans chacun la nôtre et qu'on a envie d'aider de toutes les manières donc, en fin de compte, quoi qu'on fasse, on va dire : "Moi, je suis alternatif c'est que moi, euh, voilà, comparé à un autre...". Et à un moment, je dirais, j'ai l'impression que certaines structures, pour en revenir un peu au débat puisque bon... là on tape un peu sur pas mal de groupes, c'est intéressant de pouvoir taper sur du monde, mais je crois qu'il y a des structures qui n'ont pas besoin d'institutions, ce qui est... Et en même temps, je sais pas pourquoi je vais aller crier chez mon voisin lui dire : "Prête-moi ton jardin" si en fin de compte, à la fin, tu lui dis : "Oui mais non, viens jouer dans mon jardin". J'arrive pas trop à comprendre... il y a ça mais il y a plein de choses que j'arrive pas à comprendre. »

Si l'on n'échappe pas plus ici, qu'avec les deux autres interventions, à certains éléments qui relèvent d'un débat spécifiquement bordelais, il est intéressant d'aller au-delà de celui-ci, justement, pour interroger les représentations qui s'expriment dans ces différents discours. Ainsi, pour Philippe Gomis, un espace comme le *Local Universel* (ou, par extension, les autres lieux « underground » évoqués plus haut) pourrait être considéré comme faisant partie de la « dominance culturelle » dans la meure où les usagers de celui-ci bénéficient d'une salle, d'une structure établie, alors que pour certains acteurs (ici les musiciens et danseurs *hip-hop* bordelais) il n'est même plus question d'avoir accès à des lieux de représentation et de diffusion musicales. On constate certes une incohérence saisissante dans ce discours (lorsque l'intervenant critique la volonté des membres des *Peagers Natures* de promouvoir des « groupes sans (les) connaître » alors qu'il se félicitait, quelques minutes plus tôt, d'avoir participé à l'organisation d'un événement rassemblant, à *Barbey*, des groupes de *hip-hop* « inconnus au bataillon »), mais l'auteur de ces propos présente néanmoins une vision assez juste, à mon sens, lorsqu'il souligne que les différentes définitions de l' « alternatif » dépendent fondamentalement « d'où on se situe ».

En effet, en me basant sur l'ensemble des représentations développées au cours de cette journée de rencontres, ainsi que sur les données que j'ai pu recueillir à d'autres étapes dans mes recherches, j'ai pu me rendre compte que s'il existe des représentations très diverses de l'« alternatif » (j'en ai fourni ici trois exemples « contradictoires », avant tout à titre indicatif), celles-ci présentent néanmoins toutes quelques caractéristiques fondamentales communes. En effet, comme on a pu s'en apercevoir, pour ces acteurs sociaux, l'« alternatif », c'est avant tout **un cadre de référence assez vague** servant à délimiter en quelque sorte **son expérience personnelle de médiateur culturel**, de spectateur ou de musicien.

Une autre caractéristique constante est l'absence quasi systématique de référence à l'objet musical lui-même (si ce n'est pour le cataloguer de façon abstraite, grâce à des adjectifs comme « éclectique », « populaire », « émergent », « expérimental » ou encore « varié »). Comme on le voit, ce dont traitent les représentations des acteurs sociaux, c'est en premier lieu d'un positionnement collectif et / ou individuel grâce auquel ils s'identifient par rapport à leurs « concurrents » ou leurs « co-participants ».⁶⁷⁰ Je reviendrai à cette question un peu plus loin, mais pour l'heure, il s'agit de noter que l'on retrouve un discours revendicatif, de « l'appartenance à la marge » sous diverses formes chez de nombreux acteurs de la scène musicale⁶⁷¹ – qui, objectivement, se distinguent tant du point de vue des situations et des structures variées dans lesquelles on les retrouve qu'en ce qui concerne l'estime qu'ils se portent mutuellement !

B.2. Marginalités et récupérations.

Un autre point commun de ces différentes représentations est que l'« alternatif » se conçoit évidemment par **opposition à des pratiques et des usages dominants** : la « marge » est nécessairement ce qui ne tombe pas sous la coupe du « mainstream », que ce dernier soit incarné par la catégorie « musique commerciale » pour certains, par les programmations de l'Opéra de

⁶⁷⁰ Le « nous et pas eux » est un aspect redondant des représentations de l'« underground » mais les stratégies identificatoires prennent des allures de véritables « chasses aux sorcières » dans certaines structures. Ainsi, un communiqué des *Potagers Nature* d'octobre 2003 rappelle que même « parmi des gens qui revendiquent leur appartenance à un réseau alternatif », on retrouve une « vision réductrice de la musique » basée sur « le culte de l'artiste » et des « stars du rock », la « valorisation du spectacle », les « orgies de matériel et de sonorisation » et promouvant « une idéologie dominante basée sur le commerce, le profit et la hiérarchie ». Les membres du collectif fournissent en outre quelques indications utiles pour reconnaître ces usurpateurs de l'alternatif : « ils refusent la dimension politique des réseaux qui se constituent en ne retenant que l'aspect frivole et superficiel (attitude hardcore, éloge de l'apparence) et contribuent à transformer cet espace subversif en folklore » ; ils vont jusqu'à se « caractériser punks et indépendants » sans pour autant « apporter un jugement critique réaliste et constructif pour contribuer à (la) vitalité » du milieu qu'ils fréquentent. Sans vouloir *a priori* remettre en cause la justesse des convictions politiques des auteurs de ce texte, il me semble probable que sa « mise en application » ne laisserait que fort peu de monde dans les salles de concert de la scène « alternative » bordelaise !

⁶⁷¹ Je ne fais pas référence ici aux représentations de certaines personnes rencontrées dans le cadre du stage C.I.F.A.P. qui, elles, affirmaient ouvertement leur appartenance (passée ou actuelle) à l'industrie du disque ou à la sphère commerciale – bien que, comme on le verra, ces acteurs sociaux mettent également en œuvre des stratégies d'identification qui leur permet de se distinguer du « consommateur de base » et de l'« auditeur moyen ».

Bordeaux pour d'autres, ou encore que cela se manifeste lors de concerts d'éphémères stars du rock plébiscitées par les derniers chiffres de vente d'albums. Mes enquêtes confirment en outre l'existence d'une représentation secondaire qui a pour objet spécifique le passage de la « marge » au « mainstream ». De façon schématique, il existerait **deux processus par lesquels cette transition vers le dominant pourrait s'effectuer** : d'une part, par le biais des émetteurs (et des médiateurs institutionnels) ; d'autre part, par le biais des récepteurs. La première de ces deux voies de « démarginalisation » apparaît comme le mouvement par le biais duquel un musicien ou un groupe se fait (ou se laisse) « récupérer » par la « dominance » culturelle, soit en passant d'un label « indépendant » à une *major*, soit en signant directement avec une *major* (ou encore en acceptant de se produire dans une salle de concert qui ne ferait pas partie de la scène « alternative »). Bien d'autres scénarii m'ont été signalés en tant que modes de passage d'artistes « indépendants » vers le « mainstream »⁶⁷², mais ce sont néanmoins ceux-là qui sont les plus fréquemment dénoncés par les personnes avec qui j'ai eu l'occasion de m'entretenir. C'est d'ailleurs visiblement cette représentation courante que tente de « provoquer » (assez maladroitement) le directeur de la *Rock School Barbey*, au cours du bref échange suivant, survenu entre lui et le représentant du *Local Universal* lors du colloque de Pessac :

Ian : « (...) Des groupes qui se permettent de faire une tournée de deux mois, une tournée en Europe, c'est des gens qui y croient – et il vaut mieux qu'il y ait une vraie esthétique – et qui, en plus, jouent dans des conditions assez "amateur", et bien, c'est parce qu'ils veulent vraiment le faire et en général ils font vraiment quelque chose de bien. »

Eric Roux : « Quelle est ta position quand ils signent chez *Sony*, *Virgin*, etc.? Est-ce qu'ils ont... Est-ce qu'ils sont toujours intéressants artistiquement ou est-ce qu'ils sont devenus inintéressants artistiquement ? »

Ian : « Il y en a qui sont toujours intéressants artistiquement et il y en a d'autres qui... »

Eric Roux : « Oui, mais non ! (...) »

Cette confrontation entre les représentants de deux générations de la scène « alternative » bordelaise est intéressante à plus d'un titre. D'abord, parce que le porte-parole des *Potagers Natures* prend clairement soin de ne pas tomber dans le « piège » que lui tend son aîné (dont la réaction : « Oui, mais non ! » révèle d'autant plus sa volonté de « coincer » le jeune militant en l'obligeant à se retrancher dans une posture « extrémiste »). Ensuite, car la réponse d'Ian renvoie également, de façon implicite, vers la seconde forme de représentation du passage de la « marge » au « mainstream ». En effet, comme on a pu le voir avec l'exemple du communiqué des *Potagers Natures* reproduit plus haut, pour une frange importante des participants

⁶⁷² Ces accusations peuvent prendre des formes assez diverses. A titre d'exemple, je citerai les propos visant une vedette pourtant déjà établie, comme *Marilyn Manson*, auquel un spectateur de *Cobra Killer* reprochait de ne pas s'être rendu aux *Transmusicales* de Rennes alors que les deux musiciennes de *Cobra Killer*, quant à elles, n'hésitaient pas à se produire devant un public turque (donc nettement plus exotique ?!). De même, lors d'un entretien, la chanteuse d'une formation bordelaise de *rock expérimental* dénonçait un confrère qui avait refusé de se produire sur la même scène que son groupe durant un festival, parce que son éditeur phonographique l'en avait déconseillé pour des raisons d'« image »...

« underground », le danger se situe moins du côté des artistes potentiellement « corrompus » et des médiateurs institutionnels « corrupteurs » (qui sont, pour les premiers, rejetés dès lors que leur « mutation » est collectivement avérée, pour les seconds, stigmatisés d'emblée), que du côté des éventuelles infiltrations au sein de la « marge » qui pourraient avoir lieu.

Dans cette optique, la menace est représentée par ces faux « alternatifs », membres d'une masse non-engagée qui ne fréquentent les salles underground que pour s'y « encanailler », sapant ainsi les fondements de la richesse culturelle qui s'en dégage et remplaçant l' « aura » par « l'aspect frivole et superficiel ». Cette représentation, qui rejoint de manière rudimentaire la problématique du glissement de l' « émergence » culturelle vers la « sous culture », génère en effet l'une des préoccupations les plus répandues dans le milieu « alternatif », à savoir comment préserver la soi-disant singularité contre l'assaut des hordes incultes et barbares de la masse ? La recherche de Nicolas Peter fournit, à ce sujet, une pléthore d'exemples de cette représentation tenace, selon laquelle le mouvement *techno* a été progressivement colonisé par de nouveaux venus qui en ont dénaturé le *sens* originel pour en faire un nouveau courant « mainstream ». Ce travail propose une réflexion approfondie sur les conditions d'évolution du mouvement *techno* en France, depuis ses « émergences », au début des années 1990, jusqu'aux phénomènes sous-culturels que l'auteur distingue comme étant caractéristiques de la scène *électro* actuelle. Une partie des enquêtes empiriques effectuées par Nicolas Peter porte indirectement sur les représentations que se font de ce « passage » des acteurs aujourd'hui, pour la plupart, en « retraite » de la scène *techno*⁶⁷³. Il convient de présenter tout d'abord quelques exemples de ces visions de la *techno* « dénaturée » avant de croiser ceux-ci avec les déclarations des mêmes acteurs, concernant leur propre initiation à cette scène « alternative » :

« Y a des endroits où c'est pourri parce que le public est vraiment mauvais : il sait même pas qui joue, il paye cher (...) »

« Comme c'était super bien, en 86/87, de se déguiser en punk... Je sais pas... Les gens ont besoin de se reconnaître. En général, on a besoin de créer un personnage, de s'inventer une identité et, aujourd'hui, je pense que c'est celle-ci, l'identité dominante. »

« Avant tu avais toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, maintenant tout se mélange et ça fait du kaki, et moi le kaki, j'en veux plus, ça me dégoûte. Les gars, ils suivent un truc, ils savent même pas pourquoi. »

⁶⁷³ Pour donner une idée de cet échantillon, il s'agit de deux producteurs amateurs, de cinq DJs amateurs, de deux programmeurs de salles, d'un directeur d'une maison de production et de deux simples *teufeurs*. Ces acteurs, âgés entre 21 et 38 ans, ont tous activement fait partie de la scène *techno* dont ils ont peu à peu délaissé les pratiques collectives pour généralement se consacrer à un usage individuel de la musique ou un rapport strictement professionnel à celle-ci.

« Ici, j'ai l'impression que les gens, ils ressemblent à un modèle, pour moi, c'est un peu des moutons, je les critique mais je me retrouve pas du tout là dedans. »

« J'aime pas quand y a trop de monde. Je préfère quand y a moins de personnes parce que c'est plus ciblé. T'as l'impression que les gens se sentent plus concernés. Quand y a trop de monde, tu te demandes ce que les gens foutent là. »

« Dans les clubs, ce que je reproche, c'est que si tu demandes aux gens : "Qui mixe ?", ils savent pas répondre. C'est pas respectueux vis-à-vis du mec qui se fait chier derrière ses platines et qui travaille son mix. Je trouve ça dommage... pitoyable même. »

« Maintenant, j'entends les jeunes revenir de teuf : "Ouais, j'étais au D.O.G, j'ai pris tant et tant de plombs, c'était mortel." Ils se la jouent devant les potes. Tu vois, les gars, ils vont là bas que pour ça : prendre des trucs et se la péter. Ca manque de sincérité. »

« Avant, y avait plus de gens intéressés par la musique. Ils prenaient des trucs pour apprécier encore plus la zique. Maintenant, c'est une optique "frime". »

Si l'on s'attache à synthétiser ces diverses critiques adressées par d'anciens *technoïdes* aux participants de la scène actuelle, trois grands thèmes en ressortent. Tout d'abord, il s'agirait aujourd'hui d'un public uniformisé, massifié, dont l'élan collectif correspondrait avant tout à un conglomérat de stratégies individuelles d'identification. De plus, selon ces témoignages, ces jeunes, qui semblent désespérément vouloir faire partie de *quelque chose*, ne comprendraient absolument pas cette *chose* dont ils sont néanmoins parvenus à faire partie ; ignorant le *sens* de l'expérience musicale collective (et n'ayant, en dernière analyse, « rien à faire » dans les fêtes *techno*), ils seraient par conséquent condamnés soit à s'accommoder de pratiques inauthentiques (centrées autour de la prise de pilules d'ecstasy – les "plombs"), soit à se complaire dans une attitude d'irrespect pathétique vis-à-vis des prouesses musicales à leur disposition. Confrontons maintenant ces propos aux discours que les mêmes personnes tiennent concernant leurs propres initiations au mouvement *techno* :

« Quand j'étais en 6^e, à 12 ans, j'avais un pote et son frangin éraient en Angleterre. Il nous envoyait plein de trucs, c'était en 89. Pendant un an, on a écouté ça, mais comme on avait que quelques cassettes et qu'ici, *ça perçait pas...* donc après, j'ai rebasculé dans le rock⁶⁷⁴. »

« C'était carton parce que c'était trop original, c'était trop nouveau. Et je me suis rendu compte que ça tournait déjà depuis des siècles... »

« J'ai commencé à apprendre des noms, des styles. Là où j'ai le plus appris, c'est avec des mecs qui font de la techno, les potes par exemple. »

⁶⁷⁴ C'est moi qui souligne en italique.

« C'est l'adolescence qui veut ça. T'as aussi besoin d'appartenir à quelque chose. Le groupe est super important. »

« J'avais un groupe quand j'étais plus jeune et y avait des gens qui bougeaient déjà en soirée et donc, ils m'en ont fait part, ils m'ont dit que ça pouvait m'intéresser, j'y suis allé et après, c'est parti, le déclic... »

« Et la techno, quand on a commencé à en écouter, ça nous a tous foutu sur le cul. On était fou quand on entendait Richie Hawtin ou Jeff Mills mixer... ça nous rendait dingue. A l'époque, on captait rien. »

N. P. : « Par rapport à ton expérience, qu'est ce que représente la techno en termes de valeur ? »

« Ben... tu t'identifies forcément au mouvement et donc, tu recherches forcément cet esprit. T'adhères à des idées. »

N. P. : « Et c'est quoi, ces idées ? »

« Sourire, détente, amusement et communication. C'est presque comme les *beatniks*... avec de la musique actuelle. »

N. P. : « Est-ce qu'au cours de tes autres expériences musicales, tu avais déjà ressenti quelque chose d'aussi fort, d'aussi global ? »

« Non. J'avais jamais ressenti auparavant. Peut-être parce que c'était nouveau... et j'étais adolescent aussi, et là, il te faut pas grand-chose... Il suffit que tu sois rebelle. »

On perçoit l'intérêt que présentent ces témoignages, ne serait-ce que dans la mesure où il s'agit effectivement là de propos des mêmes acteurs qui, cinq ou dix minutes plus tard dans les entretiens, stigmatisent l'incompréhension, l'uniformisation et la pulsion identificatoire des participants actuels de la scène *techno* ! Mon analyse démontre que chez ces amateurs de *techno* interviewés par Nicolas Peter, on retrouve presque systématiquement **des représentations ayant pour fonction d' « édulcorer » leurs divers processus d'initiation à l' « alternatif »**. Ainsi, l'entrée dans la « marge » apparaît souvent davantage comme relevant d'un acte individuel et volontaire, que l'on peut alors facilement opposer aux conduites contraintes et irréflechies que subiraient les victimes actuelles de la « massification » de ces pratiques culturelles.

Le mouvement dont ont pourtant fait partie la majorité des personnes interviewées est certes, par endroits, reconnu comme ce qui aurait entraîné la *techno* de l' « émergence » vers la « dominance », mais, par ailleurs, le rôle individuel joué dans ce glissement fantasmagique est occulté et en quelque sorte « exorcisé » par la posture de « sage ermite » qu'adoptent aujourd'hui la plupart de ces anciens amateurs de *techno*. Quelques interventions contrastent néanmoins avec le ton généralement superficiel et déresponsabilisant qui caractérise ces représentations. C'est par exemple le cas de cet ancien *teufeur* qui semble admettre que son désintérêt actuel est sans doute moins causé par la modification de la « scène » *techno* elle-même que par son évolution personnelle : « C'est comme quand t'arrêtes le skate parce que t'est trop grand. » De même, on

remarque une lucidité bienvenue dans la déclaration suivante (même si, là encore, l'intervenant ne semble qu'à peine entrevoir la possibilité qu'il puisse faire partie de la « masse » qu'il critique) :

« Je trouve ça un peu normal, c'est vrai que les teufs, elles deviennent un peu commerciales. A chaque fois que tu bouges d'un endroit pour aller dans un autre, tu peux être sûr que la masse, elle va suivre au bout d'un moment et c'est vrai qu'à la fin, t'as plus rien. »

B.3. Un « alternatif » en manque de professionnalisation.

Par rapport à cette question des représentations de l' « alternatif », il semble également intéressant de présenter quelques données recueillies durant le stage C.I.F.A.P., qui permettent de rendre compte de façon assez précise d'un certain regard du « centre » sur la « marge ». De plus, cette partie du « terrain » a fourni l'occasion d'observer la manière dont **des représentants de l' « underground » se (re)présentent face à des professionnels** de l'industrie phonographique, ce qu'il me paraît également utile de relater dans ce chapitre.

Tout d'abord, comme on aurait pu s'y attendre, on observe de très nombreux signes de condescendance, voire de moquerie chez les intervenants issus de l'industrie. L'affluence de ces « **indicateurs de supériorité** » est favorisée par le fait que le débat s'inscrit fondamentalement sur le terrain que sont censés maîtriser les intervenants et selon les termes fixés par ces derniers⁶⁷⁵. On peut en distinguer deux types. Le premier consiste à directement railler ou à « cuisiner » un stagiaire sur ses pratiques (en critiquant le musicien, par exemple, sur son manque de professionnalisme dans la gestion d'un enregistrement de maquette et en l'avertissant de façon menaçante et répétée sur les risques légaux qu'il encoure) ; présentée sous les apparences du conseil avisé et amical, cette attitude fréquente ne demeure pas moins significative du point de vue des représentations qu'elle suppose. La seconde forme que revêtent ces « indicateurs de supériorité » s'exprime par des remarques souvent comiques, d'apparents tics de langage et autres brefs commentaires condescendants qui visent, foncièrement, à dénigrer les musiciens « underground », à les catégoriser d'emblée comme un mélange de « losers » et d'artistes pompeux. Ces indicateurs sont intéressants à observer puisqu'ils s'expriment généralement sous la forme de petites envolées lyriques où prédomine un ton humoristique, ce qui permet aux autres membres de l'assemblée de sourire ou de rire avec le représentant de l'industrie phonographique (ce qui semble avoir l'avantage de neutraliser le sentiment d'exclusion qui pourrait, sinon, affecter le musicien « alternatif »). On peut considérer, à titre d'exemple, les deux extraits suivants. Le premier est issu d'une conversation sur la question d'« référencement des disques dans les rayons

⁶⁷⁵ Il est intéressant de constater, à ce titre, que certains intervenants ont soigneusement évité d'évoquer les particularités d'organisation propres à certains styles de musique – notamment la *techno* – et s'efforçaient, subtilement, de réorienter la discussion, lorsque l'un des stagiaires s'étendait trop sur ces spécificités structurelles que les représentants de l'industrie ne « maîtrisaient » pas. Néanmoins, il est incontestable que dans leur globalité, les stagiaires ont constamment « joué le jeu ».

des grandes surfaces spécialisées, tandis que le second est une courte partie d'une intervention concernant l'intérêt que présenterait l'éditeur phonographique pour l'artiste, en termes de promotion et de suivi marketing.

C : « J'ai laissé faire à la FNAC de Bordeaux, ils étaient plus compétents que moi... »

X : « D'accord, mais tu peux discuter avec le mec. Si t'as un truc un peu "plume dans le cul", musique contemporaine machin, tu vas voir le mec, parce que c'est pas que des cons, jadis c'étaient les meilleurs vendeurs (...). »

L : « Si c'est commercialiser un disque parce que c'est ton fantasme depuis que tu portes plus de couches d'avoir un disque avec ton nom rnarqué sur la pochette dans un bac, tu vas l'assouvir pendant deux mois. Et puis au bout de deux mois, y aura plus de ton disque dans le bac, il sera dans la case retour, parce qu'il y aura pas eu de promotion, de communication autour de la sortie de cet événement historique et donc, qu'est-ce qui se passe : au bout de deux mois, le disque s'est pas vendu, retour à la case départ et voilà. Après c'est douloureux, donc effectivement, si c'est uniquement commercialiser le disque pour le fun... »

Une seconde représentation récurrente semble se baser autour de l'idée que **le musicien issu du milieu « alternatif » se doit de faire le deuil d'un certain nombre de conceptions erronées et de s'adapter à la « réalité » du marché, s'il souhaite « percer » sur celui-ci.** Ainsi, l'« alternatif » correspondrait à l'innocence, à la naïveté, qui, au final, renvoient de nouveau vers la notion d'incompétence. Pour les intervenants, le stage est fondamentalement un outil permettant au musicien de dépasser ce handicap de la « marginalité », fût-ce au prix de terribles désillusions et de durs sacrifices. On retrouve toute la puissance de cette représentation dans les plaisanteries qui parsèment les interventions d'un des formateurs de la C.I.F.A.P. (ayant spécialité la promotion médiatique des produits musicaux). Tout au long de sa première journée d'intervention, ce dirigeant d'un cabinet d'experts en « géo-communication » a régulièrement repris et rallongé une blague autour du thème de la mort, qui s'appuyait sur les lents préparatifs du suicide d'un artiste qui s'avance au sein de l'industrie du disque. Cela a commencé par de petites phrases, du type : « Tu verras, dans un peu de temps tu vas sauter ! ». Puis, lorsqu'il annonçait un détail *particulièrement représentatif des pratiques commerciales en vigueur dans les radios musicales*, par exemple, il ajoutait, en riant : « pour l'instant on est en train de graisser la corde, vous allez voir, on va la positionner et après on va la passer autour du cou. » ou encore : « C'est là qu'on commence à chercher le clou, pour accrocher la corde ! ». A la fin de son intervention de deux jours, fidèle à ses *leitmotivs* morbides, ce personnage proposa un aperçu très clair de la teneur de ses représentations au sujet de la « marge » et de ce qui attendait les musiciens qui s'entêtaient dans l'« underground » :

« X (*un autre intervenant*) vous dira : "Vous avez toujours la possibilité de partir avec la fleur au fusil et de faire votre chemin, contre monts et marées". Je vous dit la même chose sauf que le paysage

que je vous dresse en face, c'est un paysage de réalité (*rire*). Ce que je veux vous dire, c'est que vous avez toujours la possibilité (*rire*) de partir la fleur au fusil (*rires*) mais regardez où vous allez mettre les pieds, parce que tout le terrain est balisé, quoi ! (...) Si tu n'incorpores pas dans ta musique la démarche marketing, aujourd'hui, t'es mort. »

Comme signalé dans un chapitre précédent, le stage offrit l'occasion de retrouver des personnes issues d'entreprises de l'industrie phonographique dans des cadres plus informels, tels que cafés et restaurants. Lors d'un des derniers repas collectifs, se présenta l'opportunité de dialoguer avec deux personnes, l'une des deux étant un ancien cadre de *Sony*, tandis que l'autre travaille actuellement en tant que directeur artistique pour un label appartenant à *B.M.G.* Voici quelques extraits de cet entretien « libre » (le premier représentant de l'industrie étant identifié par la lettre X, le second par la lettre Z, moi-même par la lettre M).

M : « A Bordeaux, tu trouves aussi pas mal de petites structures qui ont une posture assez militante... »

X : « Je trouve ça assez bien d'avoir une posture militante, mais... La posture militante est intéressante à partir du moment où il y a un refus de la part des acteurs principaux. Souvent y a pas de demande. Alors si y a pas de demande, il peut pas y avoir de réponse. Souvent la posture militante, elle est basée sur un point de vue arrêté, un a priori : y a une image capitaliste invraisemblable des majors du disque, par exemple, alors que t'as compris que c'était quatre hypermarchés [*en termes de chiffres d'affaires*]... et les autres aussi, d'ailleurs, le show-business en général. 100% des artistes produits sont produits par des maisons de disque ! »

(...)

Z : « Y a le côté revendicatif et *réactionnaire* par rapport à une industrie à laquelle, effectivement, t'as pas envie de prendre part, mais ça vient aussi du fait que cette industrie, elle est quand même vachement fermée, d'où t'es pas étonné de choix non plus, et si ces trucs là se développent, y a un besoin de développement d'artistes... »

X : « Autre idée, que tu prends comme tu veux... Y a un hiatus, c'est l'idée que l'acte créatif doit être pris en charge par quelqu'un, par l'Etat. Mais l'Etat n'est pas un éditeur indépendant, ou un major... Alors les mecs disent : "Voilà, j'ai fait une chanson, prenez moi en charge." Donc personne prend en charge cet artiste, on fait pas d'effort pour aller chercher ce mec dans les caves ou dans les locaux de répétition... Les gens pensent que lorsqu'ils font un truc, c'est l'obligation d'un entrepreneur de le prendre. Mais y a pas de vocation, c'est comme la littérature, y a pas obligation d'écouter... Enfin, d'écouter, oui, ça fait partie du métier, d'écouter, d'être à l'écoute de ce qui est créé, mais pourquoi y a cette demande de prise en charge immédiate à partir du moment où l'artiste est artiste ? Il y a bien un moment où il le décide, ça, l'artiste ! »

Z : « Mais y a bien des gens qui font ce stage, qui font la démarche de faire ce stage et qui décident d'avancer seuls. Et c'est là, pour moi, que les structures indépendantes ont leur rôle : accompagner et faire en sorte que ça puisse démarrer. Parce que effectivement, les maisons de disque, c'est pas le ministère de la culture. C'est des boîtes, une économie, qui doit être rentable, et découlant de ça, t'as des réalités incontournables... »

Cet échange décontracté auquel prennent vigoureusement part les deux hommes nous intéresse à plus d'un titre, du point de vue des représentations qui y sont véhiculées (et qui confirment pleinement des observations effectuées à travers l'ensemble du stage). Tout d'abord, les deux représentants des *majors* soulignent avec virulence la vision erronée – selon eux – de l'industrie du disque, qu'ont un certain nombre d'acteurs de l' « alternatif ». Pour le premier, **toute forme de critique de l'organisation industrielle** du secteur « culturel » **semblerait avoir pour origine une distorsion de la réalité**, une « image invraisemblable », tandis que le second emploie le terme de « réactionnaire » pour désigner la position de musiciens ou de membres de collectifs « underground » tentant de s'organiser en dehors des voies proposées par l'industrie phonographique. Ensuite, on s'aperçoit comment, une fois de plus, **le musicien « indépendant »**, celui qui n'a pas de « stratégie marketing », **est assimilé à un parasite** quémandeur, un nécessaire extravagant qui exigerait de surcroît que l'on s'intéresse à lui. Le discours de X. atteint ici une franchise particulièrement inquiétante, puisque, après avoir ouvertement légitimé le désengagement des pouvoirs publics, il affirme (avant de se rétracter tactiquement) que l'industrie phonographique n'a ni obligation de – ni même vocation à – écouter les productions musicales des artistes.

Il s'agira, plus loin, de considérer la question du rôle objectif des éditeurs phonographiques (et celle des représentations idéologiques afférentes), mais pour l'heure, concentrons-nous sur les discours développés au sujet de l' « alternatif ». En effet, dans la seconde intervention de Z., l' « underground » est présenté comme ce « flou économique » qui tient par la motivation personnelle, le bénévolat (et, par conséquent, des conditions de travail misérables), mais dont la fonction socio-économique est pourtant reconnue, puisqu'il existe « un besoin de développement des artistes », auquel ni l'Etat ni le secteur privé, bien évidemment, ne sauraient répondre. Sa vision cynique des « réalités incontournables » paraît néanmoins étonnamment pertinente, d'un point de vue sociologique. En effet, les recherches sur ce secteur économique (références que j'ai tenté de synthétiser et d'approfondir dans le chapitre II 1.) démontrent l'importance stratégique, pour l'industrie phonographique, de ces « structures indépendantes » qui font « en sorte que ça puisse démarrer », comme le dit si bien le représentant de *B.M.G.*. On peut se demander si c'est ici, au sommet de la pyramide de l'industrie musicale, que les représentations sont les plus proches des constats objectifs que l'on peut faire en observant l'ensemble du système. En tout cas, il semble plausible que les médiations idéologiques ont moins besoin, à cette étape de la chaîne économique, de prendre la forme de discours ornementaux et de voiles dissimulateurs. Au sein des temples de la marchandisation, les représentations de ces « réalités incontournables » adhèreraient-elles de manière plus directe aux rapports de production qu'elles entérinent ?

Avant d'approfondir la question plus spécifique des médiations idéologiques, il est important de consacrer quelques mots au sujet de l'**adaptation rétroactive** perçue dans les discours de certains stagiaires confrontés au discours du « centre » sur la « marge ». Pour cela, il convient de présenter quelques exemples de déclarations de C., musicien dans un groupe de *chanson française expérimentale*, puis de B., *DJ* et membre d'un collectif de musiciens *électro*.

Ces deux interventions sont assez représentatives du ton employé par ces acteurs sociaux en situation paradoxale, à la fois **originares de la « marge »** et en demande de « **professionnalisation** », comme en atteste leur participation à ce stage. Leur volonté manifeste de se dégager de leur héritage « alternatif » face aux représentants de l'industrie est intéressante à noter, même si le premier s'embourbe, de façon prévisible, dans des considérations techniques (le second réussissant nettement mieux cet exercice en utilisant un langage de marketing plus affirmé).

C : « C'est un peu particulier ce qu'on fait, on a du mal à se professionnaliser notamment à cause d'histoires de toxicomanie, donc on essaye de s'en sortir en ce moment, on arrête de se saouler la gueule systématiquement, en tout cas moi. (*rires*). Mais nous, on est des purs produits de l'underground bordelais, on s'est formé ici et on a du mal à s'en sortir. »

C : « C'est toujours moi qui suis maître de la chose, malheureusement, mais comment dire, j'aime bien *distribuer les compétences*⁶⁷⁶. Donc c'est plus moi qui mixe, c'est plus moi qui mastérise, même si je sais faire, mais c'est ça que je cherche en ce moment : savoir où s'arrêtent mes compétences et les distribuer, j'ai besoin de ça. Je sais faire un mixage mais je suis mauvais, donc j'ai besoin de quelqu'un qui sache bien faire ça. Alors là, c'est un belge qui va remixer mon morceau, c'est très intéressant. Alors pour moi, la motivation, c'est ça : avoir une vue un petit peu plus globale parce qu'à force de rester sur Bordeaux, c'est très flou toujours, et bourré de fantasmes aussi. Je trouve que les gens de l'underground sont particulièrement fantasmatiques. Donc voilà. »

B : « Ce nom (*le nom du collectif de musiciens*) est déposé et j'y crois beaucoup. (...) Si on garde *une image de fabrique*, même si on est piraté à droite et à gauche, on est connus grâce à... toujours *une entité qui perdure*. »

B : « J'ai eu l'autorisation (*du groupe*) de *signer un single exclusif* pour un label hollandais qui a justement très bien marché l'été dernier, puisqu'*on a pénétré le marché* américain. (...) Oui, on est connu, on est reconnu. On est très très piraté : tout notre catalogue circule en MP3 dans le monde entier, on est connus jusqu'en Chine. »

B : « J'ai fait une *distribution de compétences* parce que j'ai pu me rendre compte que j'étais pas musicien à la base et forcément pour faire de la musique, faut être musicien, donc je suis plutôt dirigé de plus en plus vers la *direction artistique*. En distribuant les compétences, on a pu fonder un vrai groupe (*sic*) sur scène, avec une chanteuse... »

⁶⁷⁶ Dans ces deux extraits, je souligne en italique les formulations les plus caractéristiques de ces efforts d'adaptation à un langage supposé être celui de l'industrie.

C. Parmi les médiateurs idéologiques : expériences et perspectives analytiques.

C.1 « Alternatives » ou « alternances » ?

L'un des principaux enseignements du chapitre précédent peut se résumer au constat que les différentes représentations de l' « alternatif » relèvent de stratégies identificatoires permettant à des individus ou des groupes de se positionner par rapport à d'autres. Ainsi, on peut conclure qu'il s'agit avant tout d'une affaire de postures et de points de vue.⁶⁷⁷ Nombreux sont les acteurs de la scène culturelle à se revendiquer de l' « underground » ou de l' « alternatif ». Pourtant, on peut se demander comment une définition valable de la « culture alternative » (ou des « cultures alternatives ») pourrait se résumer à un agrégat de vagues prises de position, permettant de distinguer arbitrairement certains produits et consommateurs culturels, d'autres. Pour être plus qu'une coquille vide, cette notion ne devrait-elle pas impliquer, de façon intrinsèque, une visée de rupture avec les rapports de production capitalistes, c'est-à-dire l'élaboration de modes d'organisation sociale et économique radicalement autres, dont découleraient également d'autres formes de conscience ou, pour l'exprimer dans un langage démodé, des productions idéologiques qui correspondraient justement à cette éventuelle organisation post-capitaliste ?

Certains lecteurs seront peut-être tentés de voir là l'expression d'une « lubie » utopiste, mais il convient de rappeler quelques éléments concernant l'organisation socio-économique de la « scène » musicale bordelaise. En effet, que constate-t-on, au juste, sur le terrain des « cultures alternatives » ? D'abord, il existe des structures de production et de diffusion (souvent à statut « associatif ») pleinement intégrées au secteur économique environnant l'industrie phonographique, et bénéficiant par ailleurs de financements publics plus ou moins importants. C'est le cas, à Bordeaux, de la *Rock School Barbey* ou du *Krakatoa*. Ensuite, on trouve d'autres structures de production et de diffusion, de type artisanal ou précapitaliste, dépourvus d'aides publiques, qui, tout en s'affirmant en rupture avec l'industrie du disque, sont en réalité orientées autour de « niches » de celle-ci (ne demandant qu'à être « développées »). C'est, par exemple, le cas des diverses salles accueillant aujourd'hui les concerts organisés par les *Potagers Nature*.

On s'aperçoit, en outre, que les musiciens, autoproclamés « underground » ou non, acceptent dans leur grande majorité (de gré ou de force) de s'inscrire dans le cadre des rapports de production capitaliste. Les médiateurs institutionnels, quant à eux, (services culturels de l'Etat et des collectivités territoriales) légitiment ces formes d'organisation socio-économique, soit en

⁶⁷⁷ Ceci renvoie de façon implicite à la question hautement significative de la catégorisation de la musique *a priori*, qui permet, par exemple, à un ancien directeur du marketing de Sony de féliciter un directeur artistique de B.M.G. (et de justifier la fonction de ce dernier), car « c'est avec les sous de Britney Spears qu'ils ont produit Bénabar » – sous-entendu : c'est grâce à un travail de promotion efficace de la chanteuse « commerciale » américaine que les *majors* peuvent ensuite lancer des artistes « alternatifs » français.

finançant les structures existantes, en se dégageant de leurs fonctions « historiques », ou encore en ne proposant, ni ne soutenant, le cas échéant, aucune initiative en matière d'organisation socio-économique alternative.

On peut évoquer le rôle des structures intermédiaires (comme les tourneurs) qui, même lorsqu'elles sont spécialisées dans les musiques « alternatives », n'échappent évidemment pas à une logique capitaliste qui les prive de toute possibilité d'envisager une organisation autre que concurrentielle dans leurs domaines respectifs – et cela quand bien même les animateurs de ces structures « indépendantes » reconnaissent le caractère absurde d'une organisation économique qui les réduit à n'être que de misérables pions. *Last but not least*, on trouve bien sûr ces centaines de spectateurs « consentants », sans lesquels ces diverses institutions – et les acteurs sociaux qui les produisent – n'auraient évidemment pas lieu d'être.

Ces considérations donnent à réfléchir en ce qui concerne le caractère soi-disant alternatif de certaines organisations et institutions. Lorsqu'on se rapporte à **cette carte spatio-temporelle de l' « underground » bordelais** évoquée plus haut, on a l'impression que **celle-ci retrace, tout au plus, une série d'alternances** que dessinent les ouvertures et les fermetures de salles, le départ d'anciens acteurs culturels et l'apparition de nouveaux (dans les mêmes fonctions), les fusions de structures existantes, les déplacements d'audiences, les évolutions dans les priorités de financement public et les effets de la décentralisation administrative... Ces alternances superstructurelles – contribuant directement à la reproduction infrastructurale (comme en atteste, paradoxalement, la permanence d'un discours revendicatif stérile qui les accompagne tel un relent nauséabond tenace) – sont certes ponctuées par l'apparition sporadique de projets ambitieux, visant *a priori* des formes d'organisation inédites et en dissonance avec les modèles évoqués. Néanmoins, l'espérance de vie de telles initiatives paraît intrinsèquement réduite dans un environnement qui leur est unanimement hostile. En s'abritant derrière des notions comme la T.A.Z. (« temporary autonomous zone », du théoricien libertaire Hakim Bey) certains acteurs (ou activistes) ne semblent pas véritablement mesurer la prégnance de cet environnement social et de la qualité des obstacles internes et externes qui se dressent devant toute entreprise réformatrice⁶⁷⁸.

A première vue, ces quelques éléments de rappel peuvent paraître exagérément « pessimistes », mais ils se fondent à la fois sur mes propres enquêtes au sein du « milieu » musical bordelais et sur un travail approfondi de synthèse, effectué à partir de recherches antérieures dans ce domaine (dont je me suis efforcé de rendre compte au cours des deux précédents chapitres). De plus, il me semble important d'insister sur ces éléments dans la mesure où il s'agit là de résultats effectivement obtenus par le biais d'enquêtes en sciences sociales et non pas d'un condensé de représentations « spontanées » d'acteurs sociaux – qui pourraient bien souvent paraître *a priori* en contradiction avec de telles conclusions (même si « dérapages »,

⁶⁷⁸ Il s'agit cependant là de considérations qui nous éloignent du sujet de chapitre et auxquelles je reviendrai de façon approfondie dans la troisième partie de mon travail.

« imprudences » et autres « étourderies » parsèment les divers discours et viennent sans cesse aiguiller le chercheur critique dans son travail de pré-analyse).

C.2. Les contradictions fondamentales de l' « underground ».

Comme signalé à plusieurs reprises, il a d'emblée paru intéressant d'observer les « marges » – c'est-à-dire ces espaces et ces phénomènes que les acteurs sociaux se représentent eux-mêmes comme relevant du domaine de la musique « alternative » – afin d'en apprendre davantage au sujet du fonctionnement de l'industrie musicale dans son ensemble. Ceci, tout d'abord, parce qu'il s'agissait de porter l'attention sur ces « viviers » dont l'ouvrage *Capitalisme et industries culturelles* (entre autres) souligne l'importance pour l'essor et le développement économique de l'industrie du disque. La pertinence de ce choix a été confirmé dans la mesure où il s'est avéré que les enquêtes menées sur ces terrains particuliers permettent de mettre en lumière les particularités des médiations idéologiques qui les relient à la superstructure économique dans son ensemble et *a fortiori* aux autres « scènes » musicales dont l'« alternatif » est censé se distinguer. Dans ce chapitre, je m'efforcerai donc de rendre compte d'observations effectuées sur ces différents terrains d'enquête, en matière de « repérage » **des médiateurs idéologiques** et **d'analyse critique de leurs productions**. Il ne s'agit bien évidemment pas de cibler ici des individus dans une démarche de « procès personnel » mais d'illustrer comment des acteurs sociaux occupant des positions variées dans la chaîne communicationnelle propre aux musiques actuelles participent, à leurs niveaux respectifs, aux processus de médiation idéologique à l'œuvre dans ce champ.

Pour commencer, on peut considérer quelques exemples provenant des discours de deux programmateurs de salles bordelaises, A., du *Zoobizarre* et P., du *4 Sans* (des lieux tous deux spécialisés dans la diffusion de musique *électro*). Dans un entretien avec Nicolas Peter, A. déclare que sa programmation se situe « dans ce réseau indépendant, de cultures underground ». De plus, il ajoute que ce choix tient du fait qu'il a « du mal à programmer des artistes "commerciaux" » : « A priori, ma culture, ça a toujours été la musique underground et ça le restera *ad vitam eternam*. » Dans ce même entretien, Nicolas Peter pose une série de questions concernant la vision qu'a le directeur / programmateur concernant la stratégie future du *Zoobizarre*. Après avoir déclaré que si la salle « voulait fonctionner à plein régime, il (lui) faudrait vingt fois plus d'argent », ce dernier précise qu'il envisage deux principales pistes de développement : « un lieu plus grand, qui attire plus de monde, avoir une économie plus prononcée avec le bar ». Lorsque le chercheur l'interroge ensuite sur cette éventualité, en lui demandant si ces modifications n'équivaldraient pas à une remise en question de la « ligne » du *Zoobizarre*, A. répond que non, « parce qu'on a fait des artistes qui remplissaient le *Zoobizarre* et

même plus... et on perdait de l'argent parce qu'on pouvait pas faire rentrer ces gens là... » (*le public*). Et d'ajouter, serein : « On peut travailler sur l'aspect "commercial" au niveau du bar ou de l'accueil du public. » Plus loin dans l'interview, A. en vient à évoquer une structure « concurrente », *le 4 Sans*, qui peut, quant à elle, se permettre d'organiser des soirées réunissant de huit cents à mille personnes puisqu'elle dispose d'une salle gigantesque en comparaison avec la cave du *Zoobizarre*. Un peu plus tôt, il avait déjà fait allusion à ce lieu en signalant qu'il avait tenté d'y organiser une soirée regroupant des *DJs* du label anglais *Warp Records* (sans succès, puisque le *4 Sans* avait déjà programmé un autre événement ce même soir). Au sujet du concert, qui avait finalement eu lieu dans la cave du *Zoobizarre*, le programmeur déclare : « Quand on fait 200 personnes pour *Warp*, je trouve ça assez ridicule alors que c'est une grosse référence dans les musiques actuelles... »⁶⁷⁹ Toutefois, A. s'offusque lorsque Nicolas Peter présente le *4 Sans* comme pouvant être un lieu accueillant la « culture underground » :

« Ils font des artistes pour remplir leur salle. Point. (...) Leur culture, elle s'arrête là, c'est du business. Y a de temps en temps des artistes bien mais leur clientèle, c'est des beaufs qui en ont rien à foutre des artistes. Moi, je préfère franchement en avoir cent ici qui sont intéressés par les musiciens que mille cinq cents qui en ont rien à péter. »

Avant de tirer quelques conclusions de ce discours, tournons-nous brièvement vers un autre entretien, réalisé cette fois-ci avec P., le programmeur du *4 Sans*. Concernant les musiques diffusées dans cette salle et le public intéressé, P. émet plusieurs déclarations qu'il paraît intéressant de reproduire ici :

« Nous, on se distingue d'une boîte traditionnelle par le fait qu'on ne fait que de l'artistique. C'est-à-dire que c'est pas une boîte où y a le même DJ tout le temps. On change tous les vendredis, tous les samedis. »

« Nous, les gens viennent pour voir des artistes. On a tel ou tel public, c'est pour ça que dans le programme, on essaye d'expliquer au mieux les spécificités de tel ou tel DJ, le style, ses productions. »

« C'est de la recherche... Enfin, ce qui y'avait d'intéressant cette année, c'est que tous les vendredis et tous les samedis, on est un peu sortis des sentiers battus de tous les DJs, qu'on en a fait découvrir quand même pas mal. Y en a qui passaient pour la première fois à Bordeaux, des fois, c'était leur seule date en France, donc, au niveau artistique, on est content parce qu'on a réussi quelque chose qui ne s'est pas fait ailleurs depuis très longtemps. »

Même s'il admet ouvertement son envie de gagner de l'argent grâce à cette activité, on s'aperçoit que cet acteur se définit lui aussi comme faisant partie d'une certaine scène

⁶⁷⁹ C'est sans doute en songeant à des événements comme celui-là qu'A. se lamente de perdre de l'argent du fait de l'impossibilité de « faire rentrer » davantage de spectateurs dans sa salle.

« alternative » : « la musique qu'on passe, artistiquement parlant, elle reste underground (...) ». Néanmoins, on trouve dans son discours **des incohérences manifestes** (qui ne peuvent qu'intriguer le chercheur au cours du traitement des données) :

« (...) Même les gens qui viennent ici, des fois ils connaissent pas les *DJs*. Je suis persuadé qu'une partie du public qui vient ici n'écoute pas de techno ou alors de la merde... Ca m'a surpris d'aller chez des gens et quand ils mettaient un disque, je trouvais pas ça très glorieux. Y a vraiment cette différence entre ceux qui sont intéressés par la techno et qui connaissent beaucoup d'artistes et 80, 90% de la population qui fréquentent les clubs, qui connaissent pas grand-chose. »

Après avoir soutenu dans un premier temps que les spectateurs du *4 Sans* se déplaçaient expressément pour voir se produire tel ou tel *DJ*, écouter tel ou tel style, il peut en effet paraître assez surprenant que P. dénigre ainsi le public de la salle où il travaille, allant même jusqu'à avancer qu'il s'agit en majorité de personnes qui retournent ensuite « écouter du Goldman » dans le confort de leurs appartements. Mais comme on a sans doute pu s'en apercevoir, le discours du premier programmeur est également riche en incohérences : s'affirmant comme un chantre de la « culture underground », celui-ci clame haut et fort son refus des musiques « commerciales » et sa préférence pour des soirées intimes rassemblant tout au plus quelques centaines de personnes, tout en déclarant que le développement de sa structure passerait par un agrandissement de la salle de concerts et une exploitation commerciale accrue au niveau du bar et de « l'accueil du public » (sic).

L'analyse du discours montre comment **la posture alternative se maintient en occultant les questions économiques derrière une image de pureté et un dénigrement systématique de l'autre**, celui ou ceux qui font le « sale boulot », face auxquels on garde sa dignité d'acteur « underground ». Pour A., ces « vendus » sont les programmeurs du *4 Sans*, qui s'adonnent au « business » en ne songeant qu'à remplir leur grande salle (alors que ses propres projets d'expansion penchent clairement vers une organisation économique analogue). Pour P., les *adversaires* correspondent aux neuf dixièmes des spectateurs qu'il accueille chaque week-end dans son club, ces « beaufs » (pour reprendre le terme utilisé par A.) qui ne sont décidément pas à la hauteur des efforts déployés par les programmeurs en termes de contenu artistique. Au final, on s'aperçoit comment le « joker artistique » et une sorte de pointage de doigt « en cercle » permettent, de manière opportune, à ces deux acteurs de l'« alternatif » de ne pas remettre en question leur propre rôle dans la reproduction des rapports socio-économiques qui caractérisent le secteur dans lequel ils opèrent.

Un second cas intéressant concerne ces « militants de l'alternatif » que sont les membres du collectif *Les Potagers Natures*, qui résument ainsi leurs « valeurs », dans un communiqué

d'octobre 2003⁶⁸⁰ : « organisations spontanées, rapports non marchands, volontarisme, équité, autocritique, non aliénation ». Sans rentrer dans un examen détaillé de ces principes sur lesquels sont censés se fonder les activités menées par cette association officieuse⁶⁸¹, on peut néanmoins partir de quelques éléments contenus dans ce manifeste pour aborder la question des **processus de médiation idéologique propres aux usagers de cette « scène » musicale**. Tout d'abord, comme je l'ai signalé, on s'aperçoit qu'on a affaire là, à un discours ouvertement politique, dans la mesure où ces organisateurs de nombreux concerts « underground » condamnent « une idéologie dominante, basée sur le commerce, le profit et la hiérarchie. » Or, si l'on observe le déroulement des événements festifs produits par *Les Potagers Nature*, on est tenté de se demander par quel « miracle » ceux-ci échapperaient au commerce. En effet, qu'il s'agisse de soirées à *La Centrale*, de concerts au *Local Universal* ou dans la cave du *Manoir*, manifestement aucun de ces espaces n'est « démonétarisé ». Très souvent, il faut s'acquitter d'un droit d'entrée avant d'accéder aux spectacles, et lorsque l'entrée est « libre » cela n'exclut en rien la présence d'une caisse à côté de la porte d'entrée, à laquelle on est discrètement – mais néanmoins fermement – invité à contribuer. De plus, la vente de bières, de vin (et d'autres boissons non alcoolisées) constitue incontestablement une seconde activité commerciale (même si, à en croire les membres de ce collectif et d'autres associations, les résultats de ces ventes permettent uniquement aux organisateurs de financer les soirées et de poursuivre leurs activités)⁶⁸². De même, sur le site internet des *Potagers Nature*, on trouve certes un nombre important de titres gratuitement téléchargeables, mais il est également proposé un catalogue référençant vingt-quatre disques qui sont en vente pour des prix variant de trois à sept euros. Là encore, il est précisé que « le prix des disques est fixé dans l'espoir que la vente des uns puisse servir un peu à la fabrication des suivants. » Néanmoins, il est inexact de prétendre qu'il s'agit là de « rapports non-marchands ». C'est sans doute pour cette raison, d'ailleurs, que le communiqué juxtapose, dans la même phrase, les termes « commerce » et « profit » ; mais dans ce cas, il aurait sans doute été plus juste d'éviter l'utilisation du premier, car le commerce est *de facto* toléré par ces militants de l'« underground » dès lors que le profit n'est pas une fin en soi, mais un moyen d'assurer l'organisation régulière de concerts, l'édition de disques et le frais de fonctionnement du collectif lui-même.

⁶⁸⁰ Je tiens à préciser que ce texte est particulièrement « intelligible », écrit dans un style proche de celui traditionnellement employé pour les communiqués de formations politiques. Ceci en permet une analyse d'un autre type que celui utilisé pour le discours verbal, tenant moins compte des éventuels « dérapages » et collant en quelque sorte davantage au rythme, au « récit » et aux sens proposés par ses auteurs.

⁶⁸¹ L'exercice est néanmoins tentant, vu l'utilisation de cet étonnant oxymore : « organisations spontanées » ou encore le choix du terme « équité » plutôt que le principe d'« égalité » – ce qui, à mon sens, renvoie symboliquement à deux choix de société radicalement opposés.

⁶⁸² Il serait par ailleurs injuste de ne pas mentionner le fait qu'au *Local Universal*, par exemple, il est tout à fait possible d'assister à un concert en buvant de l'alcool acheté ailleurs qu'au bar de la salle de concerts. Contrairement à des lieux comme le *4 Sans* ou *Barbey*, on n'y constate aucun vigile à l'entrée, qui aurait pour tâche de fouiller les sacs et les poches des spectateurs (les obligeant ainsi à consommer exclusivement de l'alcool vendu sur place). D'un point de vue économique, on pourrait ainsi considérer qu'il existe deux types de lieux : ceux qui sont ouverts, en matière de marché de boissons, à une « concurrence libre et non faussée » et ceux qui déploient une menace de violence physique afin de s'assurer un « contrôle monopolistique » de ce marché !

On pourrait être tenté de m'accuser de « pinailler », mais ces points de « détail » semblent hautement significatifs, dans la mesure où ils mettent en lumière certaines **Incohérences fondamentales qui ponctuent le discours de ces acteurs sociaux**. La question n'est pas de proposer ici des solutions précises⁶⁸³ qui permettraient aux membres de ce collectif (ou d'autres) de parvenir à une adéquation entre leur activité quotidienne et leurs grands « principes », mais de souligner le caractère particulièrement « boiteux » d'une position qui consiste à agiter le drapeau de la pureté tout en menant une activité économique objectivement intégrée à un secteur spécifique du capitalisme. Il en va de même, d'un point de vue social, pour ce qui est de la prise de position contre une « idéologie dominante basée sur la hiérarchie ». En portant, dans le même texte, des jugements de valeur à l'encontre des groupes et individus qui composent – ou non – la scène alternative, les auteurs affirment eux-mêmes une hiérarchie leur permettant de s'asseoir sur leurs lettres de noblesse « underground » afin d'excommunier les mécréants et de stigmatiser les entristes à l'« attitude *hardcore* » ou au « look *punk* ».

C.3. Hostilités collectives et illusions nécessaires.

Cette attitude consistant à reporter la responsabilité des échecs et/ou des limites d'un projet sur d'autres catégories semble en soi constituer un indicateur fiable de sa fonction en tant que production idéologique. Mais plus fondamentalement, c'est au niveau de l'occultation volontaire de son propre rôle d'agent économique au sein des rapports de production capitalistes, que ces acteurs sociaux (parmi lesquels on compte des organisateurs, mais également de nombreux spectateurs de concerts, comme mes observations l'ont souligné) participent à la production idéologique.

Revendiqués, répétés et bien souvent reconnus, les différents éléments de ce discours finissent ainsi par constituer autant de médiations idéologiques du système de l'industrie musicale dans son ensemble. Ils ont finalement pour fonction **d'escamoter et de neutraliser par avance tout débat sur les moyens à mettre en œuvre collectivement, pour atteindre une organisation socio-économique véritablement *alternative* de ce secteur**, dans laquelle les rapports de production ne seraient plus soumis, justement, à l'impératif de la plus-value. De plus, on constate dans ce milieu (comme c'est également le cas sur la scène *techno free*) une volonté affirmée de se dégager de toute forme de contact ou de partenariat avec l'Etat, les collectivités territoriales ou les institutions publiques. En réduisant systématiquement l'Etat à sa simple fonction répressive (et en faisant de la puissance publique une instance vis-à-vis de laquelle on ne pourrait se positionner qu'en termes de résistance, de lutte), on peut se demander si, au final, l'attitude de ces acteurs ne serait pas contre-productive. La question semble en tout cas intéressante à

⁶⁸³ Que l'on se rassure néanmoins, car j'aurai l'occasion de développer mes propres réflexions à ce sujet dans la troisième partie de ce travail.

soulever, notamment dans la mesure où ce positionnement justifie indirectement le désengagement public et participe à la mise en veille des revendications visant un véritable service public culturel. Ces considérations renvoient en outre à un point abordé durant le colloque de Pessac, lors d'un échange entre le sociologue Fabrice Raffin (animateur du débat mentionné plus haut) et Gabi Farage, urbaniste et acteur culturel bordelais⁶⁸⁴, dont il est utile de reproduire ici quelques extraits :

Fabrice Raffin : « (...) Très rares sont les projets qui sont complètement indépendants et qui ne travaillent pas du tout avec l'institution, et c'est ça ... Même ceux qui sont en rupture avec l'institution politique ont du mal à ne pas rentrer dans des logiques de marché, que ce soit en vendant de la bière ou des choses comme ça, pour se financer autrement. L'idée d'une indépendance totale me paraît tout à fait utopique (...) La nuance que je ferais peut-être, c'est que tout en disant leur différence – et c'est très mal entendu en France – la posture critique et contestataire sur le monde est une posture participative. Et je crois qu'on a du mal à évoluer depuis les années soixante-dix, lorsque la posture critique était révolutionnaire et qu'elle voulait faire table rase du système en place, et aujourd'hui, avec une évolution qui me paraît importante, avec une posture contestataire mais à dimension participative et citoyenne. Les postures révolutionnaires sont, me semble-t-il, extrêmement minoritaires maintenant, même dans le milieu alternatif, et les références à des idéologies d'extrême gauche ont quasiment disparu, sauf dans quelques foyers de résistance que l'on trouve en Allemagne ou dans quelques squats parisiens. Donc c'est aussi dire sa différence pour faire avancer les choses, ce qui me paraît très peu pris en compte par le politique, qui réduit l'expression de sa différence à une caricature qui révèle aussi ses craintes peut-être infondées. Un déficit démocratique en tout cas. »

Gabi Farage : « Je crois que c'est assez juste, ce que tu dis sur l'évolution qu'il y a eu, en gros la disparition des doctrines et des idéologies dans ces groupes là, parce qu'on rencontre beaucoup de petits projets qui existent et qui ne sont pas basés sur des idées de transformation sociale et de transformation du monde, juste des projets artistiques et culturels (...). »

Cet échange paraît particulièrement intéressant dans la mesure où il soulève une question fondamentale, à savoir le caractère paradoxal de cette apparente « dépolitisation » des engagements collectifs au sein de projets et de structures culturelles « indépendants ». Si les remarques de Fabrice Raffin concernant la modification de la posture contestataire entre les années 1970 et la configuration actuelle me paraissent assez justes (même s'il n'a malheureusement pas eu l'occasion ici de développer plus précisément sa réflexion), il semble que le discours de Gabi Farage fait l'impasse sur certaines données significatives que l'approche critique permet de mettre en évidence. En effet, celui-ci évoque une « disparition des idéologies » alors que mes analyses indiquent au contraire un renforcement de médiations idéologiques participant de l'essor de l'industrie musicale. D'un point de vue objectif, les organisations comme

⁶⁸⁴ Par ailleurs enseignant à l'université de La Rochelle, Gabi Farage était alors le président d'une association bordelaise regroupant principalement des artistes plasticiens, des architectes et des urbanistes, *Bruit du frigo*.

Les Potagers Nature apparaissent comme des médiateurs idéologiques d'autant plus pernicious qu'ils ne reconnaissent pas leur fonction et s'imaginent effectivement porter « juste des projets artistiques et culturels ». Néanmoins, il ne s'agit pas de condamner aveuglément⁶⁸⁵ les acteurs sociaux qui participent à de tels projets : il est évidemment nécessaire de s'interroger, plus globalement, sur **les conditions sociales et économiques qui ont contribué à pousser des groupes d'individus dans de tels retranchements.**

Les travaux de Nicolas Peter mettent en lumière des processus analogues sur la scène *techno*. Les entretiens réalisés avec des acteurs de ce milieu confirment les analyses effectuées dans le cadre de mon D.E.A. On constate en effet une profusion de discours mettant en avant la gratuité et la clandestinité de la fête *techno*, qui s'opposerait ainsi fondamentalement aux pratiques musicales « mainstream », marquées par des ingérences institutionnelles (de la part du marché ou de l'Etat). On peut tout d'abord fournir quelques exemples typiques de ces représentations :

« Moi, les plus grosses claques que j'ai pris, c'était les premières free parties, le truc clandestin, gratos. »

« C'est un mouvement hyper subversif. A la base, on donne de la musique, on la vend pas. »

« L'underground, c'est la gratuité ou c'est 20 balles pour se rapprocher un maximum de la gratuité pour que ce soit accessible à un maximum de monde. »

« Y a pas d'argent dans le sens où c'est l'idée de gratuité, de pas donner de thunes à l'Etat. (...) Les toutes dernières teufs que j'ai faites à Bordeaux, j'ai passé mon samedi après midi à faire des crêpes, le soir, à faire la teuf, et le dimanche, stand crêpes. C'est excellent parce que, déjà, tu te rembourser tes frais d'essence et puis tu rencontres plein de gens. (...) Le fait d'être "underground", c'est de faire des trucs gratuits, de pas refiler d'argent à l'Etat. »

« C'est le système des "zones d'autonomie temporaire", le fait d'avoir la liberté de poser du son où tu veux, quand tu veux. Je pense que la seule idéologie politique du mouvement c'est de pouvoir agir librement, par exemple en organisant des festivals gratuits sur des lieux publics, en pleine nature, c'est bien plus agréable ! (...) Etre libre, pas avoir à rendre de compte à l'Etat. C'est pour ça que les *free parties* viennent d'Angleterre, parce qu'ils fuyaient le Criminal Justice Act. »

« Moi, ce que j'aime c'est la *free*, la vraie. T'as pas de thunes, y a une voiture, t'as une info et tu peux quand même faire la fête, qui que tu sois, tu y vas et tu fais la fête. En fait, c'est le mouvement *néo punk* si on veut, c'est pas du tout *baba*, enfin si, c'est *baba* parce qu'il y a les camions et c'est dans la nature mais sinon, c'est *néo punk* dans le sens où c'est gratuit, c'est ouvert à tout le monde et à n'importe qui. »

⁶⁸⁵ Ces conclusions sont d'autant plus regrettables qu'il s'agit là *a priori* de personnes animées de « bonnes intentions », dont ce n'est apparemment pas l'intention première que de favoriser le développement du

L'examen de ces quelques interventions (relevées parmi bien d'autres allant dans le même sens) fournit des données complémentaires significatives du point de vue de cette réflexion sur les **médiations idéologiques à l'œuvre dans le domaine des musiques actuelles**. Comme on le voit, chaque interviewé insiste sur la gratuité, l'absence de contraintes financières et le cadre indépendant dans lequel se déroule la fête, vis-à-vis des autorités, des institutions socio-économiques dominantes. Or, ces discours révèlent des incohérences frappantes, par exemple dans le troisième ou le sixième extrait, qui insistent tous deux sur l'accessibilité au plus grand nombre (ou l'ouverture « à n'importe qui »), alors que les enquêtes sur cette « scène » *techno* soulignent par ailleurs systématiquement l'importance, pour les participants, de se constituer en communauté réduite, marginale, dont on peut clairement mettre en lumière sa propension à stigmatiser divers groupes qui ne feraient pas partie du milieu et qui sont clairement rejetés dans ces mêmes entretiens – je reviendrai sur ce point un peu plus loin. Le quatrième extrait est également fort intéressant puisqu'il souligne l'importance des activités commerciales qui caractérisent ces espaces prétendument gratuits. De même, la représentation que l'on retrouve ici de l'Etat est intéressante à observer, puisque celle-ci va jusqu'à **justifier des vocations d'« entrepreneur libertaire »** chez certains acteurs sociaux. Le dernier extrait reproduit fait appel à des représentations d'un « être ensemble » mystique, sorte de communion universelle à laquelle prendraient part les membres de cette « culture underground » et dont on retrouve les traces dans l'ensemble des entretiens étudiés, comme en témoignent ces divers exemples :

« Drogue ou pas, en teuf, les gens avaient le sourire, et ça pour moi, c'était nouveau. Y avait cette unité que certains appellent "la grand'messe techno", c'est ridicule mais c'est vrai... Toutes les couches de la société se retrouvent au même endroit, tout le monde est pareil... »

« L'esprit de groupe, de fête. Tout le monde se retrouve, que tu sois *punk, bi, trashos*... l'esprit universel en fait. »

« L'esprit techno, c'est quand même un truc où les gens sont cool en général. T'as du mal à choper des embrouilles dans une soirée techno, plus que dans des concerts ou des festivals rock. »

« (...) j'se souviens de toute une époque où tu pouvais sortir avec un ou deux copains et puis quand tu ressortais, t'étais vingt-cinq et tu connaissais cinquante personnes. »

« J'étais jeune donc je voyais pas tous les aspects... Tu te dis : "Je fais pas la même chose que les autres !" Personne ne savait ce qu'on faisait, c'était mystique, caché. Pendant deux ou trois ans, personne ne nous voyait, on allait plus dans les fêtes près de chez nous. »

« (...) y a énormément de gens différents. Tu verras autant de gens avec leur treillis que de gars en tongs. Y aura autant de *babas* que de *punks*, enfin de *néo babas cool* et de *néo punks*. Au départ, c'était pas mal un repaire de *travellers*, de *punks*, de gens "différents", marginaux. »

Sous ce discours de l' « être ensemble », il n'est pourtant pas nécessaire de creuser bien loin pour constater – comme ailleurs – des indicateurs d'hostilité, voire de rejet violent, qui caractérisent les rapports entre initiés et nouveaux venus (notamment si ces derniers sont issus des quartiers à forte population immigrée), ou entre personnes se réclamant de différents sous-genres *techno*. De même, les quelques exemples qui suivent illustrent de façon éloquente les **luttres symboliques qui opposent les acteurs sociaux pour la définition de l'authenticité « underground »** : ici encore, le discours inclusif fait place à des représentations hiérarchiques soutenues.

« (...) en *free*, ça se voit aussi : des gens qui mettent leurs treillis, pour faire genre : "Moi, je fais partie du mouvement *free*, je suis un marginal" et en fait, qui s'en foutent de la musique et de ce que ça peut dire. (...) Ils s'habillent avec le treillis à sept cents balles pour faire style "Je revendique quelque chose" alors qu'ils revendiquent rien. »

« La racaille, ils ont jamais rien eu à foutre là-dedans. »

« Quand tu penses, les mecs que tu vois traîner dans la rue avec les cheveux sales et les chiens, qui font l'ambiance... Quelque part, c'est pas ça, le message de la *techno*. »

« Mais je reproche le son dans les *free*. Y a trop souvent des brêles. Je veux pas dire qu'ils ont rien à faire là mais, c'est facile de mixer dans une *free party*. »

« Avant, j'étais teufeur, j'aimais tout le monde. Maintenant, je suis plus réservé, je me mets dans mon coin et j'observe. »

« J'en ai eu ici des *free parteux*, c'est pas gérable. Pour moi, c'est des clodos. »

« Y a aussi cette nouvelle vague de gens qui sont reconnaissables parce qu'ils sont tous habillés de la même façon, avec la casquette, le piercing et la parka kaki. »

« Je crois que dans les *free parties*, c'est le plus gros truc. Y a des gars qui sont venus me dire : "Vous êtes des vendus, vous faites venir Carl Cox. Nous, on est underground". Mes couilles, vous êtes underground. Les plus gros chiffres de vente, c'est de la *hardtech*, les plus grosses soirées en France, c'est de la *hardtech*. Qu'est ce que tu viens me dire que vous êtes underground ? Vous vous ressemblez tous, vous êtes tous des clones, vous avez pas de cheveux, vous êtes tous en kaki, vous venez tous avec des chiens et des piercings. Pour moi, c'est la nouvelle mode des jeunes, y a rien qu'à voir le piercing, c'est passé dans les mœurs et maintenant, y a des petites bourgeoises qui

en ont. (...) Ils disent qu'ils vivent ça à 100 % et tous les week-ends, ils vont dans les bois et ils gobent des trucs ma... le reste de la semaine, c'est des gens qui vont bouffer chez *Mc Do*. »

Au cours de mes recherches de D.E.A., j'avais déjà souligné cette véhémence avec laquelle s'expriment de nombreux participants de la « scène » *techno free* lorsqu'il s'agit de stigmatiser les « touristes » non-initiés ou la « racaille » des quartiers populaires. Qui plus est, le *leitmotiv* de la gratuité – porté par l'appellation même de ces rassemblements festifs – sert intrinsèquement à occulter une réalité nettement moins « alternative », à savoir un marché où se déploient de nombreuses entreprises commerciales individuelles ou collectives : stands de boissons et de nourriture, vendeurs de psychotropes, marchands de joaillerie, de vêtements et de CDs, tatoueurs et éleveurs de chiens, jusqu'aux transactions de véhicules d'occasion qui résultent de rencontres faites au cours de *free parties*. Enfin, si ces fêtes sont souvent présentées comme étant à « entrée libre », une cotisation est néanmoins implicitement exigée par les organisateurs, propriétaires du matériel nécessaire (et notamment des indispensables groupes électrogènes), ce qui permet, accessoirement, d'identifier les non-initiés qui prendraient cette « gratuité » à la lettre ou alors qui déposeraient une somme trop importante dans la caisse à l'entrée de la soirée – s'exposant, dans les deux cas, à des railleries, voire à des réactions ouvertement violentes de la part des « teufeurs » avertis. Ces quelques exemples – étayés par les conclusions de jeunes sociologues et anthropologues ayant travaillé sur ce « terrain » particulier⁶⁸⁶ – soulignent une fois de plus les incohérences profondes qui caractérisent les représentations véhiculées par les participants des diverses « cultures alternatives » et tendent à confirmer leur statut de productions idéologiques. Ceci semble d'autant plus probant que la question des rapports de production est systématiquement refouillée ou ignorée au sein de ces représentations.

En réalité, ces éléments doivent nous amener à **remettre en question la notion même de l'« alternatif »** telle qu'elle est aujourd'hui communément (et obscurément) admise : ne s'agit-il pas là d'une chimère, sorte de construction fantasmatique collective et générique, qui permet intrinsèquement à l'industrie musicale de se développer et de se reproduire ? On s'aperçoit comment cette interrogation rejoint directement certaines analyses développées par les théoriciens de l'« Ecole de Francfort » au sujet de l'industrie culturelle – notamment lorsque Theodor Adorno préconise de remettre en question les catégorisations préexistantes au travers desquels les individus reçoivent la musique. Néanmoins, il semble que mes recherches de terrain illustrent comment il est possible de partir des représentations, des discours et des attitudes des acteurs sociaux afin de mettre en lumière les fonctions que ces derniers occupent en tant que médiateurs idéologiques d'un système qui les dépasse tout en les intégrant simultanément.

⁶⁸⁶ Cf., par exemple, QUEUDRUS, Sandy, *Un maquis techno*, Paris : IRMA Editions, 2000, 122p ou FONTANA, Astrid et FONTAINE, Caroline, *Raver*, Paris : Economica, 1996, 112p.

C.4. « Naturaliser » l'industrie musicale.

Autre constat qui se rapproche des thèses francfortiennes, les productions idéologiques mises à jour semblent systématiquement présenter un caractère double : d'une part, elles permettent de favoriser la reproduction et la stabilité des rapports de production capitalistes, en masquant ceux-ci derrière des figurations décoratives et fallacieuses ; d'autre part, elles contribuent à « naturaliser » la reproduction sociale et l'aliénation, par le biais de l'**affirmation répétitive** (dont la fonction est essentiellement de prévenir toute possibilité d'alternative réelle). Si les exemples précédents fournissent des aperçus intéressants de ces processus, c'est au sein du stage C.I.F.A.P. – espace de confrontation directe entre le soi-disant « alternatif » et l'ouvertement « industriel » – que les médiations idéologiques ont sans doute été les plus frappantes.

Bien que ce stage ait été une expérience très riche pour l'observation de processus de médiation idéologique *in situ*, tel qu'ils peuvent se déployer quotidiennement dans un contexte professionnel et néanmoins relativement informel, je m'attacherai avant tout ici à expliciter quelques manifestations de ces processus en prenant comme exemples des éléments des discours des intervenants. Les productions idéologiques des stagiaires furent certes intéressantes à relever⁶⁸⁷ mais globalement plus éparpillées, plus fragmentées, si bien que pour cette démonstration succincte, il semble préférable de rendre compte de phénomènes plus « purs » (sic), d'autant plus que les discours et les représentations de participants de la scène soi-disant « alternative » ont déjà été largement commentés ; parole, donc, à l'industrie du disque !

Un premier élément remarquable est la posture souvent adoptée par ces personnes lorsqu'elles évoquent le secteur dans lequel elles travaillent. On s'aperçoit en effet que les intervenants n'hésitent pas à dépeindre un **portrait à première vue fort critique** de l'industrie du disque : l'escroquerie et les pratiques « déloyales » seraient légion, qu'il s'agisse de labels dont les contrats de licence⁶⁸⁸ omettent systématiquement des virgules à des endroits bien précis (à l'avantage, bien sûr, des éditeurs phonographiques) ou d'entreprises qui ne tiennent pas les engagements qu'ils ont contracté à l'encontre de musiciens... De même, est dénoncé le foisonnement de produits « bidon », tels que les sonorités de téléphone portable reprenant les refrains de « tubes » éphémères, que l'on trouve aujourd'hui associées aux CDs « singles ». A ce sujet, un intervenant déclarait :

« Y en a qui s'en s'ont mis plein les fouilles avec cette nouvelle maraude alors ils ont rien trouvé de mieux que d'intégrer ça aux singles. Y a des hommes de marketing qui sont sous je ne sais quoi toute la journée ! Ça me gêne pas plus que ça : ils proposent et puis on dispose. Si effectivement il y

⁶⁸⁷ De même, l'une des premières observations que j'ai pu effectuer durant le stage fut la manière dont s'installa rapidement une sorte de « connivence » entre stagiaires et intervenants. Des stratégies implicites furent mises en place par chacun pour trouver un langage commun, partagé, basé à la fois sur le rire inclusif, les termes de vocabulaire spécialisés (ou l'emploi systématique d'anglicismes), la désignation de groupes « adversaires » qu'il s'agissait de critiquer (« escrocs » du business, personnes musicalement incultes, « fashion victims »...), etc.

⁶⁸⁸ Il s'agit des contrats qui lient les éditeurs phonographiques aux artistes.

a des cons, voilà... Si y a des millions de gens qui sont prêts à payer 3 ou 4€, c'est le marché des singles. (rises) Peut-être que ça va inverser la courbe ! »

Cet exemple donne un aperçu des limites de l'autocritique des représentants de l'industrie, dans la mesure où la faute ultime incombe aux « cons » (-ommateurs). Par ailleurs, ces discours remettent fréquemment en cause l'extrême hiérarchisation des entreprises spécialisées dans l'édition et la production de musique, alors que les mêmes intervenants ne semblent pas relever l'incohérence que constitue leur propre participation à des projets bâtis autour d'une telle organisation hiérarchique. Un des formateurs, par exemple, nous relatait en ces termes l'une de ses dernières collaborations professionnelles, en tant que consultant pour la production d'un clip :

« En général c'est très pyramidal. En ce moment on est en train de bosser sur un clip avec *Universal*, c'est ce qu'on appelle un projet spécial, X, qui sera bientôt dans les bacs (rire) de votre disquaire préféré, ça n'a absolument aucun intérêt n'allez pas l'acheter (rises). Ils reprennent des standards de la chanson française, *L'aigle noir*, *Le bal des Laze* de Poinareff, *Alexandrie Alexandra*, tout ça... Donc tu vas avoir ça sur M6 toute la journée, sur TF1... C'est un gros budget. Donc on a fait un enregistrement avec des ombres noires, c'était vraiment joli, avec un chef d'orchestre, des chanteurs, et tout, un truc qui soit au moins beau, visuellement (...). Ouais, alors t'imagines *Alexandrie Alexandra* par les cœurs de l'opéra de Paris, tu vois ce que ça peut donner (rises). Et donc tu vois les bouches de certains membres du groupe, des bouches féminines. Ils ont filmé la bouche d'une des nanas qui bosse chez *Universal* sur ce clip. Et après elle peut aller voir toutes ses copines "Hé regarde, c'est ma bouche !" Voilà quoi, no comment. Donc elle adore, elle montre le projet du clip, qu'on envoie à son chef de produit, parce que elle c'est une stagiaire, bon, et donc t'as le chef de produit. Alors comme ils ont moins d'argent, il y a beaucoup de stagiaires qui sont pas du tout payés (...) Donc elle montre le projet de clip à son chef de produit. Il trouve ça très bon, sauf qu'il faut retirer l'incrustation de la bouche du mec qui est moustachu. Il supporte pas la moustache. Il veut pas qu'il y ait un poil dans son clip, alors que c'est un des mecs du groupe, donc de toute façon, si un jour il font de la télé, on va pas lui demander de se raser la barbe !! T'imagines ! Donc la nana, elle me rappelle : "Ca va pas du tout", alors que la gonzesse, avant, elle adorait. Alors on lui demande pourquoi. Elle répond : "A cause des poils." Elle dit "J'en ai pas parlé à mon mi-chef mais le grand chef, il aime pas du tout la moustache." Voilà, c'est comme ça que ça fonctionne. Au départ, c'est quand même de la grosse daube, mais c'est le mode de fonctionnement pyramidal complètement en décalage avec le contenu. Voilà, avec les maisons de disque, c'est tout le temps comme ça. (...) Ce petit exemple, ça te donne un aperçu de l'état de délabrement de la culture et surtout le mode de fonctionnement complètement surréaliste qu'il y a dans certaines maisons de disque. »

Dans cet extrait, on sent clairement l'agacement de ce consultant vis-à-vis de l'organisation interne des maisons de disque. Néanmoins, à aucun moment il ne remet en cause sa propre participation à un tel projet, en tant qu'intervenant extérieur (ce qui, vraisemblablement, ne peut que compliquer d'autant plus cette répartition pyramidale décriée). De plus, il ne semble pas

envisager qu'il puisse, de par sa participation active, être lui-même « responsable » en quoi que ce soit de l'élaboration d'un produit dont il critique simultanément la qualité et les effets pernicioeux en termes de « délabrement de la culture ». Ce même acteur dénonce vigoureusement les maisons de disque en s'appuyant sur une anecdote concernant un artiste qui, ayant rendu son contrat après deux albums peu rentables, a par la suite connu un grand succès avec son troisième album édité par une autre maison de disque – au grand dam, bien sûr, du premier label. Au sujet de ces derniers, il s'exclamait : « C'est bien fait pour leurs gueules à ces gens là, ils sont insupportables. Moins je les vois, mieux je me porte. ». On ne peut qu'être interloqué par la position profondément schizoïde des représentants de l'industrie du disque (que ceux-ci soient ou non encore activement impliqués dans des projets commerciaux). Dans ce dernier cas, il m'a clairement semblé que cet individu déclarait, de façon implicite, bien sûr : « Moins je me regarde dans la glace, mieux je me porte ». Ce même intervenant dénonçait ainsi les excès du « business » :

« Il y a une manière de considérer les artistes, quel que soit leur style, quelle que soit la manière dont on les apprécie, peu importe, mais on considère les artistes comme des produits, euh... c'est insupportable. C'est vraiment du flux tendu au niveau de la commercialisation dans les maisons de disque, c'est "Toi tu vaux tant, toi tu vaux tant, toi tu vaux tant, donc on te garde..." »

Puis, rappelant ses propres expériences au sein d'une société de distribution (dont sa stratégie d' « écrémage du catalogue » permit d'assurer la rentabilité), il confiait :

« On a un petit peu fait le ménage parmi des choses qui étaient en fin de vie : on s'est débarrassé de choses qui n'étaient pas indispensables. »

Le discours d'un directeur artistique travaillant pour un label appartenant à *B.M.G.* est également assez éloquent (ne serait-ce que du point de vue du vocabulaire utilisé pour désigner les musiciens) :

« J'en signe un par an, à peu près, en moyenne. Moi ça fait des années qu'on bosse comme ça... Maintenant ça devient vraiment à la mode de resserrer et tout. Y a des mecs qui disent à leur DA : "Je veux bien que tu signes un truc, mais à ce moment là, on en jette un..." »

Dans les discours des représentants de l'industrie, on constate donc **une très forte propension aux déclarations incohérentes**, un discours *a priori* paradoxal, où se mêlent **critiques fragmentaires et stériles** du fonctionnement global de l'industrie du disque, **« aveux » de participation active à des pratiques par ailleurs condamnées**, et **absence quasi-totale de réflexion sur sa propre fonction économique**. Un exemple éloquent de cette attitude faussement critique fut offert lors de l'intervention d'un « spécialiste » de la radio⁶⁸⁹. Evoquant le

⁶⁸⁹ Les informations fournies par cet « expert » ont d'ailleurs été d'un grand intérêt pour le travail de présentation de la situation actuelle de l'industrie musicale que j'ai développé dans le chapitre II.1. – lui-

formatage commercial extrême des radios musicales privées et la quasi impossibilité pour des artistes non signés par des *majors* d'y être diffusés, ce dernier employait un ton ouvertement dénonciateur. Cependant, les fréquents glissements vers la première personne du pluriel attestent clairement de la proximité de l'intervenant vis-à-vis des « décideurs » ayant objectivement pour fonction de maintenir ce système : ces derniers sont effectivement ses partenaires et clients principaux. De même, les incessantes « fuites » dans le rire apparaissent également comme un autre signe manifeste de son acceptation « fataliste » de l'organisation globale de ce secteur économique (dont son entreprise est évidemment tributaire, sur le plan financier).

Au-delà de ces nombreuses « **considérations éthiques** », qui apparaissent comme autant d'écrans fumeux derrière lesquels les représentants de l'industrie s'abritent pour masquer leur propre implication dans un système qu'ils font mine de décrypter, les discours des différents intervenants sont également constitués d'éléments ayant pour fonction directe de justifier la configuration actuelle. On a pu constater, plus haut, que les propos des formateurs regorgeaient de « leçons » apparemment indispensables pour les apprentis désireux de s'arracher au triste sort de l' « underground » (au cas où ces derniers seraient réticents, ce qui était loin d'être le cas !). Une partie importante de ces conseils avisés a pour finalité manifeste d'amener les artistes à concevoir leur activité en tant que production marchande et de les inciter à se transformer en spécialistes du marketing (si ce n'est pas encore fait). A titre d'exemple, je reproduis ici un extrait de conversation entre un intervenant (A) et un musicien visiblement « convaincu » de l'importance de sa maîtrise d'autres instruments que la guitare ou la caisse claire (B) :

A : « Ah oui, va falloir que tu t'y mettes : un tableur, pour faire un budget, pour compter, c'est quand même le meilleur prolongement de soi-même, pour simuler. Toi tu simules, tu fais un truc, tu changes les variables, tu l'as tout de suite, c'est essentiel pour prendre des décisions budgétaires... »

B : « Tu me convaincs. »

A : « Non non, ça se discute même pas, quoi. Après, *Mac* ou *PC*, tu fais comme tu veux. »

Une seconde affirmation récurrente consiste à représenter les musiciens et l'industrie du disque (éditeurs phonographiques, notamment) comme étant liés, en dernière instance, par les mêmes intérêts économiques. Cette représentation tenace peut par exemple se manifester sous la forme de déclarations *a priori* anodines, s'abritant derrière des apparences de « pur bon sens », comme : « Cent pour cent des artistes produits sont produits par des maisons de disque ». De façon plus pernicieuse, le refrain de la responsabilisation financière des artistes sert de

même est membre d'un cabinet de consultance en communication et donc en rapport étroit avec les chaînes musicales pour lesquelles son entreprise sert d'intermédiaire avec les éditeurs phonographiques souhaitant promouvoir leurs « poulains » sur les ondes.

prétex^{te} pour affirmer une convergence d'intérêts économiques entre industrie du disque et musiciens, comme en attestent clairement ces deux exemples :

« (...) Regardez bien avec qui vous voulez travailler. Vous signez des contrats au moment où vous commencez à travailler, mais avant, vous regardez, vous voyez comment ça se passe, vous regardez si y a un peu d'énergie et un peu d'argent. Ok, on peut se démerder sans fric, parce que les mecs sont sur une niche et qu'ils ont un bon esprit mais allez pas vous plaindre après quand on vous dira : "Y a pas de thunes"... Quand vous arrivez avec un projet d'orchestre et tout, c'est clair que ça va coûter du pognon, vous le savez... Alors il faut penser que l'argent des autres, c'est le votre ! »

« Hé, les mecs, faut que ça marche ! Attention les artistes, là... L'argent des autres, c'est votre fric, hein. Y a pas de banquiers dans cette histoire là : faut bien comprendre que l'argent qui est dépensé par les autres, c'est comme si c'était le votre. »

Si les apprentis musiciens rentables sont donc incités à concevoir l'industrie du disque comme un secteur interdit aux banquiers (sic), c'est apparemment pour mieux assimiler le fait que leur succès, en tant qu'artistes (ou plutôt, en tant qu'entrepreneurs) dépend étroitement de la rentabilité de ce champ économique, comme le souligne cette intervention éloquente (et fréquemment réitérée sous d'autres formes) :

« C'est éminemment lié au marché du disque. Quand le marché est à la hausse, chez ces *majors* (...) tout le monde s'y retrouve, et puis quand le disque est à la baisse on a plutôt tendance à resserrer les effectifs, à regrouper les activités au sein de labels multi-usage. »

Reçu sans contestation aucune de la part des stagiaires, ce message paraît pourtant d'un simplisme effarant : s'ils vont bien, vous irez bien ! Plus généralement, j'ai pu observer comment certains éléments du discours des intervenants avaient pour simple finalité de **justifier les pourcentages de plus-value que les différents acteurs de l'industrie du disque ponctuent sur les recettes générées par les ventes de disques**⁶⁹⁰. Ainsi, pour légitimer une répartition « conventionnelle » qui attribue au distributeur environ un tiers de la somme payée par un consommateur achetant un disque à la F.N.A.C., l'un des intervenants recourait à l'explication suivante (appuyé par la participation zélée d'un stagiaire ayant une expérience sommaire de la distribution phonographique) :

« Donc c'est de l'ordre de cinq euros, trente-cinq francs, pour : envoyer un représentant, prendre une commande, livrer la commande dans une boîte en carton, avec un bon de livraison, récupérer

⁶⁹⁰ Je rappelle que sur le « prix de gros hors taxe » (P.G.H.T., c'est-à-dire le prix payé par consommateur moins la T.V.A. et la marge ponctué par le détaillant), le distributeur et l'éditeur phonographique retiennent tous deux environ 40% de la plus-value, le producteur environ 12% (ce qui revient donc à 52% pour la maison de disques lorsque celle-ci s'est également chargée de la production). En « bout de chaîne », le musicien ou le groupe se voit en règle général attribuer environ 8% des recettes.

les thunes... C'est un service contentieux éventuellement... C'est-à-dire que ça met le prix de la distrib au prix du disque qu'est dedans : dix balles ; l'enveloppe : dix balles ; le timbre : quinze balles... Donc pour trente-cinq francs, on vous distribue un disque. Vous pouvez le faire vous-mêmes si vous voulez. (*silence*). Ça peut monter à cinquante, cinquante-cinq. En général, c'est les plus petits distributeurs qui sont les plus chers. (...) D'une manière générale, ils sont moins performants parce qu'ils sont plus petits, parce qu'il y a moins de représentants. J'sais pas combien ils sont chez *Mozaïc*, je crois qu'ils sont six ou sept pour la France et chez *Universal* ils sont cinquante. »

X (*stagiaire*) : « Puis la logistique d'envoi et de stockage aussi... »

« C'est important, oui, quand même. C'est magique de voir, à Paris... En général, j'emmène les mecs voir le stock chez *Sony* parce que c'est le plus gros de toute la France, c'est même plus gros que celui d'*Universal*. C'est vrai que quand tu sors de là, t'as l'impression d'en avoir pour tes trente balles. C'est une machine automatique, un disque commandé avant quatre heures, livré le lendemain, y a aussi des petites mains qui mettent les disques dans les boîtes, mais y a quand même beaucoup de choses automatisées, tu le vois. »

X : « On trouve ça cher quand on a pas vu le truc... »

« Alors, moi j'ai pas d'avis sur la question... Ça va de trente à cinquante-cinq francs. »

Il convient de souligner ce terme « magique » qu'utilise l'ancien directeur de marketing. En effet, l'emploi d'une telle terminologie⁶⁹¹ met en lumière et cristallise en quelque sorte toute la puissance idéologique d'un discours pour lequel la « magie » résiderait en un important investissement matériel (et humain : ces « petites mains »), c'est-à-dire, concrètement, en une manifestation de l'appropriation des moyens de production par un puissant groupe capitaliste. Comment ne pas déceler dans cette vision « magique » une expression particulièrement limpide de la fétichisation de la marchandise qu'évoquent les théoriciens critiques ? De plus, après l'énumération exagérément détaillée des tâches effectuées par le distributeur, les justifications statistiques proposées par l'intervenant dans la première partie de son discours paraissent tout simplement aberrants, d'un point de vue économique. On se demande en effet par quelle magie (sic) le coût de production d'un disque laser et de son emballage équivaldraient à vingt francs, tandis que le coût de l'acheminement (ici fallacieusement présenté comme étant effectué par la poste) correspondrait aux quinze francs restants. Même si le frais de production (qui, au passage, ne relèvent pas du distributeur mais de l'éditeur phonographique) étaient effectivement aussi élevés et même si la distribution était effectuée par courrier postal (et non pas

⁶⁹¹ Cet exemple est à mettre en parallèle avec les propos d'un programmeur d'une salle bordelaise qui, s'exprimant sur ses préférences musicales, utilise un terme fort révélateur dont on pourrait imaginer, *a priori*, qu'il s'agisse d'une variante du lapsus psychanalytique. Après avoir énuméré une liste composée d'une demi-douzaine de musiciens *électro* peu connus, celui-ci déclarait également écouter régulièrement les albums de la chanteuse islandaise Björk : « (...) Ça se vend vachement mais, artistiquement parlant, c'est de la musique underground. Pour moi, c'est un gros *mystère*, cette nana. » Ce cas est particulièrement intéressant dans la mesure où le terme « *mystère* » permet effectivement de rendre énigmatique un phénomène de stigmatisation et une réussite commerciale (sans doute jugée impure par ce membre de l'« underground ») dont l'analyse critique permet d'illustrer l'extrême banalité. Le recours au vocabulaire « surnaturel » se présente comme un indicateur fiable de représentations en forme de court-circuit de la réflexion.

par le transport routier de lots individuels de plusieurs dizaines de milliers d'unités, comme c'est effectivement le cas), comment peut-on oser affirmer que les grandes sociétés de distribution se contenteraient de réaliser une opération comptable nulle⁶⁹² !?

L'analyse de discours montre comment ces affabulations ne servent, au final, qu'à accompagner et étayer cette « superbe » production idéologique que constitue l'évocation de la visite d'une unité automatisée de stockage et d'expédition de disques, ce que vient parachever le formidable « moi j'ai pas d'avis sur la question » (de la « valeur » du service) ! Les propos du stagiaire (« On trouve ça cher quand on a pas vu le truc ») sont également remarquables en ce qu'ils illustrent à quel point la production idéologique peut potentiellement confiner la pensée et neutraliser la raison critique. Cet exemple donne à voir **un exemple de médiation idéologique « à l'état pur »**, dans la mesure où cette production apparaît principalement comme une affirmation abstraite de l'existant, sorte de pare-feu venant contrer l'éventualité même de la critique (contrairement aux productions idéologiques qui parviennent, tant bien que mal, à incorporer celle-ci). Bien entendu, on retrouve davantage de ce type de production idéologique parmi les discours de ces acteurs qui, par opposition aux membres de l'« alternatif » bordelais, n'ont pas à défendre leur statut d'authentique marginal, et, au contraire, « marquent des points », dans le contexte du stage, en faisant figure de vieux routards résignés à la dure réalité et venus révéler celle-ci aux innocents musiciens.

Un exemple de ces productions idéologiques purement affirmatives que j'ai déjà cité est la représentation de l'industrie du disque comme équivalent, en termes de chiffre d'affaires, de quatre hypermarchés français, que l'un des intervenants s'est plu à répéter de manière quasi hypnotique durant l'ensemble de la formation. De même, la question de la concurrence généralisée à tous les niveaux de la chaîne de production est apparue comme un autre terrain fertile pour l'expression de ce type de représentation. Evoquant la compétition exacerbée que se livrent entre eux les labels (y compris ceux qui appartiennent aux mêmes *majors*), les radios musicales et jusqu'aux différents acheteurs des détaillants (conflits opposant, par exemple, les responsables des rayons *variétés françaises* et *variétés internationales* pour l'obtention de budgets d'achat dans un même magasin F.N.A.C.), l'un des intervenants a cru utile de souligner, à plusieurs reprises, qu'un tel climat de concurrence devait *in fine* être imputé aux consommateurs eux-mêmes, garants, selon lui, des chiffres de vente et par conséquent premiers responsables de cette situation « regrettable ». Répétées, déclinées sous des formes variées durant les quatre semaines du stage (et de surcroît – on peut facilement l'imaginer – à longueur d'année et dans des contextes sociaux fort divers), **de telles représentations simplistes acquièrent une force a priori insoupçonnée**, en s'appuyant sur leur statut de remarque anodine pour véhiculer de puissantes justifications de l'industrie musicale dans son ensemble et l'affirmation de l'essence « naturelle » des rapports de production capitalistes (l'homme étant un loup pour l'homme, bien évidemment). L'efficacité des productions

⁶⁹² C'est en effet ce qui est affirmé ici de façon implicite, lorsque l'intervenant propose un décompte en trois charges de la somme de cinq euros, qui correspond aux quarante pourcent indiqués préalablement comme étant la proportion ponctuelle par le distributeur sur un CD ayant un P.G.H.T. de 13 euros.

de ces médiateurs idéologiques paraît d'autant plus grande que leur condition de salariés (ou de semi responsables) de l'industrie les prémunit contre toute suspicion ou éventuelle accusation de « propagandistes » (ce que du reste, ils ne sont pas à proprement parler, ne serait-ce que dans la mesure où, pour la plupart, ils semblent assez naïvement croire à l'inéluctable justesse de leurs propres représentations). De plus, comme celles-ci s'appuient sur des données certes partielles mais incontestables – des consommateurs achètent et téléchargent effectivement de la musique ! –, elles remplissent d'autant plus aisément (et insidieusement) leur fonction de médiations idéologiques (cela auprès de récepteurs aussi peu enclins à développer une analyse socio-économique globale que le sont les médiateurs eux-mêmes).

C.5. La force des « réalités incontournables ».

Avant de clore ces quelques réflexions sur les particularités des médiations idéologiques observées au sein du contexte spécifique qu'a constitué le stage C.I.F.A.P. (qui, comme on peut s'en apercevoir, ne sont pas fondamentalement dissemblables aux processus examinés sur les autres « terrains »), il paraît intéressant de reproduire quelques éléments d'une intervention d'un « spécialiste » du paysage radiophonique français que j'ai progressivement amené à évoquer les spécificités des stations publiques de *Radio France* (alors que son exposé ne devait couvrir, initialement, que les caractéristiques des radios musicales privées). Je livre ces trois extraits tels quels avant d'en dégager quelques conclusions .

« *France Inter* a eu un audit, pour regarder pourquoi ils arrivaient pas à progresser au niveau de la programmation. Et ils se sont rendus compte qu'il y avait tout un pan de l'industrie musicale, des chanteurs, qu'ils ne programmaient pas. Et là ils ont mené une réflexion qui est de dire que certes... Prenons par exemple Goldman : ça passe pas sur *France Inter*. Est-ce que c'est normal que Goldman passe pas sur *France Inter* ? Non. Parce que Goldman représente quand même un million de ventes d'albums à chaque fois. Même si on doit pas plastronner avec Goldman, on doit quand même le passer de temps à autres, ne serait-ce que pour tenir compte de la réalité du marché. Et dans les auditeurs, ça m'étonnerait qu'il y ait des gens qui détestent franchement Goldman. Donc ils essayent de s'ouvrir, mais comme les play-lists ne sont pas ouvertes à l'infini, ces places qu'ils sont en train de rentrer vont au détriment de gens qu'ils poussaient avant. Donc tu as, contrairement à ce qu'on pense, de moins en moins de programmation de jeunes talents sur *France Inter* actuellement, par rapport à trois ans en arrière. »

(...)

« La démarche de *France Musiques* et de *France Culture*, c'est d'éduquer des gens, c'est de leur faire découvrir des choses, c'est de les amener à une autre réflexion, un autre regard. Mais c'est vrai qu'on finit par l'oublier, parce qu'il y a une pression du peuple, une pression de la base, une pression du marché. Comme je dis toujours, c'est toujours la même chose. »

(...)

« Et là, vis-à-vis du groupe *Radio France*, on a en plus un autre problème, c'est que *Radio France*, c'est quand même une radio d'Etat et à chaque changement politique, ça change de directeur. Donc tu as non seulement les compétences des gens, mais en plus tu as leur couleur politique. Et ça, y a rien de pire, parce que, qu'un mec soit de gauche ou de droite, si c'est un bon directeur, c'est un bon directeur, on en a rien à foutre qu'il pense à droite ou à gauche. Mais à *Radio France*, c'est pas comme ça que les choses sont vues. »

Tout d'abord, on s'aperçoit comment, sous couvert d'une réflexion personnelle sur l'évolution des radios publiques, cet intervenant s'efforce de justifier le mouvement vers le formatage commercial qui touche depuis une quinzaine d'années les stations du groupe *Radio France*. Pour lui, c'est « la réalité du marché » qui devrait servir de critère définissant les priorités de la programmation musicale d'une station comme *France Inter* et la vente de plusieurs millions d'exemplaires d'un même disque justifierait que le service public radiophonique diffuse des « tubes » de Jean-Jacques Goldman au détriment de la promotion d'artistes méconnus et non classés parmi les play-lists des radios musicales privées (ce qui constitue d'ailleurs la tendance actuelle, comme il le souligne justement à la fin du premier extrait). La suite de son intervention nous livre une indication fort intéressante du point de vue des représentations véhiculées par cet individu, puisqu'il fait explicitement un amalgame entre « pression du peuple, pression de la base » et « pression du marché », dont les statistiques seraient « naturellement » l'émanation de la volonté populaire⁶⁹³. L'étrange figure de style qui s'en suit (« Comme je dis toujours, c'est toujours la même chose. ») semble d'ailleurs fort intéressant à considérer du point de vue de sa qualité de pure abstraction affirmative.

Enfin, on trouve quelques indications de la place accordée, dans un tel discours, au débat public et à l'engagement politique. Ainsi, le statut de directeur de la programmation serait, par essence, de nature apolitique. Que l'existence et la survie d'un service public radiophonique public dépendent de manière intrinsèque de décisions politiques et de choix de société bien définis ne semble pas effleurer l'esprit de cet intervenant, pas plus qu'il ne semble concevoir que le formatage commercial actuellement en cours à *Radio France* (et déjà massivement en place dans les stations privées avec les résultats que l'on connaît) soit également la conséquence de luttes politiques perdues par certains... et gagnées par les tenants de « la réalité du marché ». On peut aisément imaginer la solution définitive que les défenseurs de cette « pression du peuple » (sic) apporteraient au « problème » politique de *Radio France* : sans doute une privatisation en bonne et due forme garantirait-elle le caractère « apolitique » des diverses stations du groupe ! L'extrait suivant (dans lequel l'intervenant bénéficie de l'assistance opportune d'un stagiaire) montre clairement que dans ces représentations, la lutte contre la privatisation du service radiophonique public est déjà reléguée au rang de combat d'arrière garde :

⁶⁹³ Ce « rapprochement » porte d'autant plus manifestement la marque de la pure production idéologique que ses propres considérations au sujet de la programmation des radios privées, livrées plus tôt le même jour, mettaient en lumière l'absurdité du formatage commercial de ces stations et leur tendance inhérente à

(...) « Tout le monde sait que le qualitatif et le quantitatif, c'est deux choses bien différentes... N'empêche que quand t'es patron de *Radio France* et que tu veux justifier, vis-à-vis de l'Etat, tes investissements et tes retours sur investissements, quand tu dis : "J'ai investi x millions d'euros dans l'orchestre de *Radio France* et j'ai fait ceci, ça m'a coûté tant." On te dit "Mais oui, cher Monsieur, mais vous pouvez me dire comment une petite radio de merde comme *Radio Classique*, qui a même pas un dixième de votre budget, vous dépasse en audience ?" (rires). Faut comprendre qu'aujourd'hui, l'investisseur est sensible. Nous entrons dans une stratégie, dirions-nous, économique... »

X : « C'est le marché. »

« Voilà, exactement : c'est le marché. C'est-à-dire que même les politiques actuellement, ce qui compte, c'est le résultat, c'est ce qu'ils vont pouvoir expliquer à la base, d'accord ?, leurs électeurs. »

Il convient de prendre en compte ces divers éléments comme autant de représentations participant directement du désengagement actuel de l'Etat tout en renforçant les justifications idéologiques de l'expansion de la financiarisation au sein du secteur radiophonique français. Les discours sur l'adaptation de la radio au marché et à la soi-disant demande populaire apparaissent comme de puissantes « voiles idéologiques » dont la finalité serait plutôt l'adaptation des derniers esprits réticents au marché (par le biais de la diffusion radiophonique entre autres). Ceci est apparu de façon d'autant plus frappante au cours du stage que les discours des stagiaires et des industriels s'apparentaient majoritairement à des productions idéologiques de personnes « déjà adaptées ».

En atteste leur **incapacité manifeste à se positionner face à ces questions autrement qu'en médiateurs objectifs de la financiarisation ou en pseudo observateurs, résignés devant l'écrasante « réalité d'un marché »** – réalité que leurs activités respectives et leurs positions dans les rapports de production capitalistes contribuent à façonner et à renforcer chaque jour, sans pour autant que ces acteurs sociaux ne semblent s'en soucier le moins du monde. Plus généralement, il me paraît nécessaire de souligner le caractère **de plus en plus évident de *Radio France* comme une institution composée d'exécutifs qui ne peuvent désormais répondre de leurs actes et compter avec l'œil scrutateur de la collectivité.** Si de telles productions idéologiques sont déjà fort intéressantes à relever en particulier, singulièrement le ton démagogique des colonnes de *France Soir* ou des reportages de l'émission *Combien ça coûte*, il est important de rappeler que ce stage était intégralement financé par une organisation publique, l'A.F.D.A.S.

On en arrive ainsi au résultat assez surprenant d'un **stage subventionné par la collectivité, ayant pour but affiché d'initier des artistes plus ou moins amateurs aux rouages de l'industrie du disque et dont les intervenants participent activement à des**

privilegier une offre réduite et centrée autour de « tubes » éphémères matraqués durant des périodes plus ou moins longues.

processus de médiation idéologique étroitement liés aux mouvements de financiarisation et de privatisation affectant ce secteur économique. Autant dire qu'il y a là toutes les recettes pour qu'un gauchiste un tant soit peu paranoïaque soit tenté d'y voir les preuves d'une nouvelle infiltration de l'Etat par les puissances occultes du capital ! Sans céder à de tels fantasmes, mes observations montrent que les représentations du rôle de l'Etat (et des collectivités territoriales) avancées par les représentants de l'industrie sont, d'une part, « figées » (en ce sens qu'elles ne comportent aucune qualité projective hormis des visions d'un *statu quo* neutre ou d'un dépérissement inéluctable) et, d'autre part, globalement dépréciatives, comme en atteste, par exemple, ces remarques d'un ancien directeur de marketing d'une *major* au sujet des fonctionnaires du ministère de la culture :

« Ils se permettent de te donner des leçons en plus ! Les seuls qu'ont le droit de parler, c'est ceux qui cassent leur tirelire et qui font un disque ! Ceux qu'ont jamais cassé leur tirelire pour produire un spectacle ou pour faire un disque, qu'ils ferment leur gueule ! »

L'observation de ce terrain particulier qu'a constitué le stage C.I.F.A.P. m'a également permis d'affiner une hypothèse *a posteriori* essentielle, à savoir que les médiateurs idéologiques ne constituent pas objectivement des « émissaires de la bourgeoisie ». Accessoirement, il convient de signaler que je n'ai rencontré aucun *Ulysse* capitaliste durant mes enquêtes, les « représentants de l'industrie » n'étant au final que des employés subalternes du capital, dépourvus de véritable pouvoir décisionnel en matière de stratégie financière et sans doute guère mieux rémunérés que ne le sont les directeurs de salles comme le *Zoobizarre* ou la *Rock School Barbey*.

Chez tous ces acteurs, on constate, par contre, la même pauvreté de l'imaginaire, la même **soumission à la « réalité »**, qui constituent les deux archétypes fondamentaux des productions que ces médiateurs idéologiques ont pour fonction de « disséminer », en quelque sorte, au travers de situations communicationnelles fort variées (et dont je n'ai pu expérimenter qu'un échantillon restreint de par mes recherches de terrain). C'est cette **acceptation timorée de l'existant** que l'on retrouve dans les propos du directeur de *Barbey*, lorsque celui-ci s'exclame (face aux prétentions exprimées par une jeune femme dénonçant la télévision et se proposant d'apporter la « vraie culture » au peuple) : « Et des Jordys⁶⁹⁴ y en aura toujours, faut arrêter là aussi. Ce que tu dis, c'est les prémisses du totalitarisme. »

On retrouve également de nombreux exemples de ce type de production idéologique chez les lycéens, comme le montrent les réponses fournies aux éléments du questionnaire qui évoquaient la possibilité d'un autre rapport social à la musique (il s'agit notamment des deux

⁶⁹⁴ En référence à l'enfant star, Jordy, qui connut une « carrière éclair » au début des années 1990, avec des « chansons » comme « Dur dur d'être un bébé » (remixes de la voix de l'enfant répétant ces quelques mots sur trois minutes et demi de musique électronique dansante).

variantes de la question 11⁶⁹⁵). Les réactions des élèves face à ces deux propositions donnent un aperçu du caractère affirmatif et intrinsèquement « anti-imaginaire » des médiations activées par de tels propos. Ainsi, à la demande de renseignements complémentaires qui suit la question, un lycéen écrivait : « Car si il y en avait moins ça ferait triste. ». Ce qui est clairement sous-entendu, c'est que la situation actuelle est effectivement morose, mais que, sans musique, on risque de s'en apercevoir ! A titre indicatif, je reproduis quelques autres réponses données à cette même demande d'éclaircissements : « Il faut qu'il y est des styles pour tout le monde et chacun à sa radio. » ; « (...) chacun à son style de musique. » Je recopie ces déclarations sans corriger les fautes de syntaxe : l'utilisation de la préposition « à » est en effet intéressante puisque cela renvoie implicitement à une forme d'injonction : « chacun à sa place » ; « à chacun son rôle bien réparti dans le circuit musical ». De même, une jeune lycéenne s'exclamait : « Pourquoi une telle question ? Je n'envisage pas que certaines personnes puissent penser cela (*que l'on entend trop de musique dans la société actuelle*). Une fois à Disney je suis allée aux toilettes et il y avait une musique douce qui y passait : je n'est jamais été aussi heureuse de faire pipi ! ». Les représentations véhiculées par les participants de la scène *techno* confirment aussi la tendance à l'acceptation résignée d'un « réalité » surpuissante ; on y dresse le **portrait fataliste d'un système cyclique dont le roulement de modes passagères et la réussite commerciale éphémère constitueraient autant de caractéristiques naturelles**. Ces quelques exemples en disent long (je souligne certains passages marquants en italique) :

« Les artistes veulent vendre des disques. On retrouve des disques de gens qui étaient indépendants auparavant et maintenant, tu retrouves leurs disques à la Fnac. Là, y a un changement, une autre façon de voir les choses. Ces gens là ont grandi, peut être qu'ils veulent voir les choses plus largement et qu'ils veulent que ça se démocratise. C'est *logique et naturel*, je pense. (...) Ca dépend de qui tu veux toucher. Si tu veux toucher un large public et pas rester dans ta cave et dans ton coin, je pense que c'est *normal et naturel*. »

(...)

« Oui, de gagner le plus de fric. Après *c'est l'homme qui est comme ça*. C'est très rare, les artistes qui refusent de se vendre. »

« Ca marche comme ça sinon ça sert à rien de faire des albums si tu peux pas les vendre. Il faut ça, *il faut créer des modes*, vestimentaires, des coupes de cheveux, des modes dans les comportements *sinon ça peut pas marcher*. Tu peux pas sortir un truc nouveau et le faire plaire à quelqu'un sans qu'il y ait quelque chose qui suit. »

⁶⁹⁵ Il s'agit de : « Etes-vous tout à fait d'accord, plutôt d'accord, plutôt contre ou tout à fait contre l'affirmation suivante : "Dans la société actuelle, on entend beaucoup trop de musique" ? » et de : « Etes vous tout à fait d'accord, plutôt d'accord, plutôt contre ou tout à fait contre l'affirmation suivante : "Dans une société idéale, il devrait y avoir beaucoup moins de musique. Il faudrait commencer par limiter la quantité de musique diffusée à la radio et à la TV." ? ». Je précise que dans les deux cas, plus de 90% des réponses furent opposées à une diminution de la diffusion musicale.

« J'ai acheté des galettes [disques] où je me suis dit : "Ca y est, j'ai chopé la perle !" mais, en fait, y a 50 gars qui l'ont. Forcément, y a un mouvement commercial *sinon le milieu pourrait pas tourner.* »

N.P. : « Pour en revenir à la notion d'underground, comment tu définirais cette notion ? »

« Pour moi, en général puisque c'est quelque chose qui n'appartient pas qu'à la techno, c'est souterrain. C'est tous les courants culturels souterrain qui sont les moteurs, c'est l'avant garde. Et ça se trouve pas dans les supermarchés ni dans les boîtes de nuit... C'est dans les caves, chez les bricoleurs... Des gens qui vont être capables de prolonger ce qui existe, d'inventer *pour faire avancer le système.* »

« L'avant garde d'aujourd'hui, c'est le mainstream de demain. »

Ces quelques exemples montrent clairement que, même parmi les « alternatifs », il existe le sentiment diffus de participer à un système que sa propre activité (en tant que musicien, spectateur ou organisateur) permet d'alimenter. Parallèlement, ces prémisses de prise de conscience sont en quelque sorte contrecarrées par la vision d'une réalité inéluctable, qui semble naturellement « marcher », « tourner », « avancer » d'elle-même, telle une espèce de machine infernale qui aurait échappé au contrôle des hommes qui en sont pourtant les instigateurs. Il m'a également semblé intéressant de clore ce chapitre en citant ces quelques extraits d'entretiens avec des acteurs de la « scène » *techno*, dans la mesure où ceux-ci soulignent une fois de plus la variété de positionnements sociaux à partir desquels oeuvrent objectivement les médiateurs idéologiques. Il est manifeste que ceux-ci se « recrutent » à toutes les étapes de la chaîne communicationnelle propre aux musiques actuelles : en effet, les nombreux exemples reflètent clairement le degré de décentralisation de l'émission et tendent à démontrer qu'il n'existe tout simplement pas d'instances émettrices centrales en matière de production idéologique. Les anciennes notions statiques d'émetteur et de récepteur ne semblent pas à même de rendre compte de processus de communication sociale dans lesquels un grand nombre de participants remplissent des fonctions multiples, étant à la fois producteurs et transmetteurs de représentations « actives » et cibles d'autres productions dont ils facilitent, à leur tour, la circulation. C'est bien pour ces raisons que je me suis appuyé sur la notion plus dynamique de « médiation » : celle-ci permet, d'une part, de mieux rendre compte de la complexité des échanges interindividuelles.

D'autre part, associée à une approche critique des productions idéologiques, elle offre un « modèle » capable de dépasser la simple énumération descriptive des représentations individuelles et collectives, sur lequel l'analyse peut ensuite s'appuyer pour mettre en lumière les liens que celles-ci entretiennent avec les rapports sociaux de production (objet de recherche propre aux analyses socio-économiques abordées dans les premiers chapitres de cette partie). En relatant un nombre significatif d'observations empiriques⁶⁹⁶, c'est cette « double nature » que je me

⁶⁹⁶ J'espère que les lecteurs voudront bien me pardonner l'impression parfois assez « indigeste » que peuvent produire les successions de citations, en considérant que la présentation d'extraits de discours m'a

suis efforcé d'illustrer, afin de montrer en quoi les médiateurs idéologiques sont engagés dans un rapport direct avec la superstructure économique, tout en participant à des pratiques sociales qui relèvent de la « production superstructurelle » – ces échanges communicationnels interindividuels, dont l'une des finalités objectives, par ailleurs, est de **garantir la reproduction de l'industrie musicale, en tant que système spécifique de médiations liant les individus à totalité sociale.**

Sans approfondir prématurément ces réflexions, il paraît intéressant de souligner un dernier point, qui semble partiellement confirmer cette expérience parmi des médiateurs idéologiques, à savoir le fait que mes observations permettent, à première vue, de valider une nouvelle fois l'hypothèse de l'existence de formes d'adéquation entre les productions transmises par des médiateurs occupant pourtant des fonctions sociales distinctes et des positions différentes dans la chaîne communicationnelle musicale. Dans la mesure où mes enquêtes n'avaient pas pour objectif de couvrir l'ensemble de celle-ci (contrairement à mon étude de la starisation de Jim Morrison, je n'ai entrepris aucune investigation auprès de ces « médiateurs professionnels » que sont les journalistes, par exemple), il est néanmoins évident que ce constat d'adéquation idéologique devra être réexaminé dans la suite de ce travail.

D. La musique comme « prétexte ».

Parmi les considérations méthodologiques qui ont précédé cette présentation des données recueillies sur le terrain, j'ai insisté sur le fait que ma démarche s'appuyait sur **un aller-retour permanent entre l'observation empirique approfondie et une pré-analyse critique**. Cette exigence d'une posture de recherche « ambivalente » tient à plusieurs facteurs, à commencer par la particularité du principal objet de mes enquêtes : les discours d'acteurs sociaux personnellement engagés dans le champ des musiques actuelles.

Travaillant « à partir » des représentations de ces acteurs et souvent « en prise directe » avec leurs pratiques diverses pendant des heures d'affilée, il m'a semblé indispensable de conserver, durant mes excursions sur le terrain, une sorte de refuge mental qui soit à même de me **préservé de la tentation de l'immersion totale** et des risques qu'un tel glissement pouvait présenter pour la qualité du matériau recueilli. Les notes prises durant mes « sorties » sur le terrain (ou immédiatement après celles-ci) attestent de ce recours constant (et souvent rudimentaire) à l'approche critique comme moyen de garantir une distance entre la recherche et son objet – et ce afin de prévenir toute dérive potentielle vers un simple redoublement des représentations « enregistrées ». Si de nombreux éléments de ces pré-analyses semblent aujourd'hui exagérés ou superflus, cette démarche m'a également permis de mener une sorte d'auto-surveillance de représentations que j'avais moi-même accumulées, en tant que spectateur occasionnel de concerts *rock* ou *électro*.

L'autre raison pour laquelle cette démarche « binaire » m'a semblé indispensable tient au sujet même de mes recherches. L'une des principales questions posées par mon travail étant celle de l'intérêt d'une approche critique revisitée pour la compréhension des usages culturels (et de leurs enjeux sociaux), il m'a semblé essentiel d'éviter **les écueils d'une théorisation trop hâtive** (qui ont notamment pu être reproché aux travaux réalisés par Theodor Adorno sur le jazz, lors de son arrivée aux Etats-Unis à la fin des années 1930). Le fait que j'avais « à ma disposition » un terrain de recherche dense et avec lequel j'étais, de surcroît, déjà familier, s'est présenté comme une formidable opportunité qui pouvait me permettre de partir de l'investigation empirique pour « rejoindre » en quelque sorte l'analyse critique. Ainsi, même si je savais que les résultats recueillis seraient ultérieurement réexaminés en fonction de leur pertinence pour la réactualisation de l'approche critique, il importait avant toute chose de mettre en œuvre des procédures de recherche méthodologiquement valides. En cela, la pré-analyse critique ne servait pas tant à « aiguiller » l'observation empirique qu'à accompagner celle-ci, tel un associé curieux mais patient, satisfait par la récurrence de certains constats « prévisibles », mais pas au point de diriger les opérations, qui se sont poursuivis durant environ un an, sous la forme d'une collecte de données la plus « neutre » possible. Si je rappelle ces quelques éléments concernant la démarche que je me suis fixée pour cette deuxième grande partie de mon travail de terrain, c'est avant tout pour situer le lecteur par rapport au chapitre présent qui, davantage que les trois précédents, présentera des

ébauches de réflexion qui préfigurent partiellement les analyses que je développerai dans la troisième partie de ce travail. En effet, tout en poursuivant ma présentation des données recueillies à travers les différentes enquêtes, il paraît maintenant intéressant de livrer quelques éléments plus directement stimulés par ce rapport dialectique entre observation empirique et approche critique – et ce en focalisant sur un point précis, qui m'a graduellement interpellé au cours de mes excursions sur le terrain de l'industrie musicale, à savoir la question des fonctions sociales associées aux musiques actuelles.

D.1. Stratégies identificatoires et instrumentalisation de la musique.

Il convient tout d'abord de signaler une interrogation récurrente, réapparue sous diverses formes durant les excursions sur le terrain et que l'on pourrait résumer ainsi : **que font, au juste, ces personnes qui consacrent chaque jour une énergie considérable à l'essor des musiques actuelles ; quel est le sens d'un tel investissement personnel ?** Une telle question peut *a priori* surprendre, tant on aurait envie de répondre tout simplement qu'elles produisent et écoutent de la musique ou qu'elles oeuvrent à la diffusion de celle-ci. Néanmoins, l'analyse des discours et des représentations associés à ces pratiques (sans parler des observations directes de celles-ci) met en lumière des stratégies individuelles et collectives qui dépassent de loin cette vision « superficielle » des acteurs sociaux. On pourrait évidemment me rétorquer qu'il n'est guère surprenant qu'un travail tendant à la critique idéologique ne se contente pas des résultats d'une description minutieuse des comportements et aille « à la rencontre » des sens cachés qui languissent dans l'ombre des gestes quotidiens. Et, effectivement, il paraît vraisemblable qu'une démarche s'inspirant partiellement de l'approche critique soit plus à même de mettre en évidence des phénomènes à première vue inaccessibles (tout comme une approche statistique serait éventuellement utile pour dégager des données démographiques concernant les différents participants de la « scène » des musiques actuelles).

Cela dit, il convient de préciser que les observations et autres travaux de recueil de données ont été menés *in situ* : il n'y a pas eu de ma part la moindre tentative d'influer volontairement sur les conditions d'investigation, pas plus que les enquêtes n'ont été orientées de manière à dissimuler des éléments par ailleurs tangibles. Le fait que mes travaux de recherche empirique s'inspirent de méthodologies sociologiques qualitatives tout en s'inscrivant dans une certaine visée communicationnelle présente des conséquences directes sur la nature des données recueillies, sans pour autant que cela puisse remettre en question la validité scientifique de celles-ci, en tant que reflets de la réalité sociale émanant d'un contexte spécifique et « fixés » grâce à des techniques précises et explicites.

Un point essentiel que ces enquêtes ont relevé et auquel j'ai déjà fait allusion à plusieurs reprises, est l'importance des **pratiques sociales associées à la musique en termes**

d'individuation et de socialisation. Il ne s'agit pas de « généraliser » ces observations puisque mes recherches s'appuient, comme on le sait, sur deux populations particulières, à savoir les lycéens (grands consommateurs de musique comme en attestent les « grandes enquêtes » réalisées sur les pratiques culturelles des français) et des « amateurs » de musiques actuelles au sens large. Le fait que l'écoute de tel genre ou la présence lors de tel concert soit utilisée comme **stratégie identificatoire** avait déjà semblé probant dans mes enquêtes sur les lycéens, mais la suite de mon travail de terrain a pu confirmer ce point. L'étude du milieu prétendument « alternatif » bordelais, ainsi que mon approche de représentants de l'industrie du disque, indiquent clairement que les acteurs sociaux *font* autre chose lorsqu'ils font de la musique.

Comme on a pu s'en apercevoir à travers les exemples variés que j'ai présenté, les musiques actuelles servent régulièrement de cadre privilégié pour des activités sociales assez déconcertantes et une forme de construction-exhibition de soi également surprenante à observer (points développés dans le premier chapitre de cette sous-partie). Il n'est pas question d'affirmer ici que les musiques actuelles ne sont *que* stratégies identificatoires collectives et individuelles ni, non plus, que de tels phénomènes se répercutent nécessairement dans l'ensemble des diverses situations de pratique ou d'écoute musicale que l'on peut distinguer dans la société ; il me semble toutefois intéressant de partir des usages propres à ces « leaders d'opinion » pour tenter de saisir en quoi ceux-ci peuvent avoir un impact plus général sur les fonctions sociales de la musique.

Au-delà des pratiques collectives de construction de groupes, de codification interne, d'affrontement externe (puis de dissolution / renouvellement), au-delà des efforts déployés par les individus pour s'arrimer à ces cellules sous-culturelles et s'y maintenir tant bien que mal, on trouve les exemples les plus frappants des **diverses manières dont la musique est socialement instrumentalisée** dans les discours proposés par les représentants de l'industrie du disque. A titre d'exemple, on peut considérer cette série de conseils adressée aux jeunes talents par un ancien directeur de marketing de la société *E.M.I.* :

« Même s'il y a rien, il va falloir inventer quelque chose : "J'suis rentré chez moi, je me gratte les couilles, j'suis parti cachetonner, je repeins ma cuisine..." Ben là il va falloir faire quelque chose, faut inventer. Si on raconte pas quelque chose sur un disque, il meurt. Quel que soit... Le rythme, c'est la semaine, c'est pas trois mois. Vous avez compris : si vous attendez deux mois, le disque est vieux, donc c'est fini, que ce soit le jazz, que ce soit l'électro, la *Star Academy*... C'est la semaine. Tous les tableaux de bords, ils sont au jour, même, avec une synthèse sur la semaine : on a tout ce qu'il faut. Et c'est là qu'il y a le vrai rôle d'input, que ce soit l'artiste ou son producteur, c'est là qu'il y a un vrai rôle d'input permanent. On peut raconter pourquoi on joue du youcoulélé, tu peux raconter pourquoi ça s'appelle *Fred Hiver*, il faut occuper le terrain, occuper, occuper, occuper ! Il faut qu'il se passe quelque chose tout le temps. Et vous avez le temps parce que normalement, si vous commencez par les petits trucs, vous allez finir par trouver des trucs plus en plus gros, c'est comme ça qu'on fait. Même un Michael Jackson, ça commence comme ça, par un disque acheté. »

Ici, l'intervenant fait clairement référence à des processus que j'ai auparavant qualifiés de « rouages » de la starisation, ces productions médiatiques incessantes et entretenues de façon systématique par l'industrie afin de s'assurer que le public ne perde pas son intérêt pour la dernière trouvaille des maisons de disque. La phrase « Si on raconte pas quelque chose sur un disque, il meurt » paraît extrêmement significative car une telle affirmation ne manque pas d'interpeller dès qu'on la regarde d'un peu plus près : en effet, un morceau de plastique ne peut évidemment pas mourir. Puisqu'il s'agit manifestement d'une métaphore, on peut se demander ce qui expire, au juste, lorsqu'on n'occupe pas le terrain en inventant tous ces « petits trucs » qui constituent l'« input permanent » de l'artiste et de son producteur. Bien entendu, cette question ne mérite pas d'être méditée durant des heures : le risque auquel fait allusion cet intervenant est celui de l'échec commercial d'un lancement d'album, l'éventualité que le disque « ne rencontre pas son public ». Ainsi, en quelques phrases *a priori* anodines et reçues comme des évidences incontestables par les musiciens stagiaires, ce représentant de l'industrie en dit long sur l'une des principales fonctions sociales de la musique, qui est de permettre des transactions financières pouvant générer de la valeur (« Même un Michael Jackson, ça commence comme ça, *par un disque acheté.* »). L'exemple est d'autant plus parlant qu'il attribue implicitement à la musique un « pouvoir d'attraction » quasiment insignifiant : sans médiation « culturelle » (ces inventions permanentes n'ayant, en général, aucun rapport avec le contenu artistique), le travail des artistes serait, en soi, parfaitement incapable de toucher des récepteurs. Le fait de savoir si de telles représentations (et les pratiques correspondantes en matière de « communication ») redoublent et « fixent » les comportements des spectateurs / consommateurs ou si ces derniers sont, de par leur demande, à l'origine de cette indispensable médiation extra-musicale, importe finalement assez peu : le fait avéré est que sans celle-ci, les productions des maisons de disque ne pourraient remplir leur mission commerciale.

Cette médiatisation est « responsable » des succès commerciaux de très nombreux groupes de rock comme, par exemple, celui des *Libertines*, formation anglaise ayant été « élue » meilleur groupe de la rentrée 2004 par la rédaction du magazine français *Les Inrockuptibles*, et dont le mérite a consisté, avant toute chose, à figurer un nombre de fois record à la une des quotidiens tabloïdes britanniques pour des faits d'armes tels que destruction d'un studio d'enregistrement, allers-retours incessants des musiciens en clinique de désintoxication et autres performances « scandaleuses » alimentées aux drogues dures lors de soirées mondaines. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'article des *Inrockuptibles* qui consacre la gloire éphémère de cette formation *indé*⁶⁹⁷ ne propose pour ainsi dire aucune analyse de la musique composée par les *Libertines* et se contente de reproduire des compte-rendu de leurs frasques successives en soulignant parallèlement les très bons résultats des ventes de leurs albums et singles. Avec ces exemples, on s'aperçoit comment les formations de rock sont aujourd'hui incitées à **trouver les meilleurs « trucs » pour se transformer en curiosités de fête foraine** : il s'agit là d'une pratique érigée en modèle de stratégie de communication par les représentants de l'industrie et les

médiateurs professionnels que constituent les journalistes. Bien entendu, cela n'a rien de nouveau ; mes recherches sur la starisation de Jim Morrison et des *Doors* ont mis à jour des phénomènes parfaitement analogues au cours de la seconde moitié des années 1960. C'est d'ailleurs à partir de l'étude du « cas Morrison » que les supputations concernant, soit la primauté de la « demande de scandales » du public, soit la responsabilité fondamentale des émetteurs institutionnels, semblent parfaitement illusoires : il me paraît plus judicieux de s'interroger sur la manière dont les divers acteurs sociaux se constituent en un réseau homogène de médiateurs idéologiques dont la fonction, d'un point de vue socio-économique, peut se résumer à favoriser la réalisation de plus-value (au détriment de l'expression du message artistique, si tant est qu'il en existe un...).

D.2. La musique comme bande-son de l'échange marchand.

De façon plus essentielle, on peut émettre l'hypothèse que c'est l'échange commercial qui agit comme unique garant de « sens », lorsque le matériau artistique (ou, disons, technique) n'en offre plus – ou si celui-ci n'est pas coproduit au cours de la rencontre entre le message musical et son récepteur. Les discours tenus par des individus ayant occupé (ou occupant encore) des fonctions stratégiques au sein d'entreprises de ce secteur confirment globalement cette proposition, tandis que l'énergie déployée par les « alternatifs » pour se représenter comme étant en rupture avec les « aspects commerciaux » du milieu, constitue un second indicateur élémentaire de la pertinence de cette analyse de la musique comme *prétexte* à l'échange marchand.

A ce titre il est intéressant de poursuivre l'examen de l'intervention dont j'ai cité un premier extrait un peu plus haut. En effet, on voit que pour l'ancien cadre de *major*, devenir, à terme, un musicien aussi rentable que le chanteur de *Thriller* constituerait en soi une sorte d'objectif générique pour tout artiste entrant sur le marché du disque. Il importe de souligner que cette proposition n'a pas semblé susciter de réaction particulière de la part des stagiaires, pour lesquels une telle finalité ne serait donc pas en contradiction avec leurs propres aspirations (ce dont atteste d'ailleurs, accessoirement, la participation même de ces derniers au stage C.I.F.A.P.). Or, durant la même séance, ce formateur offrait quelques éléments de réflexion fort intéressants concernant, d'une part, les consommateurs de musique et, d'autre part, les intermédiaires dans le rôle est de mettre en lien musiciens et spectateurs, grâce aux techniques (et avec le résultat) que l'on connaît. S'appuyant sur les études du Centre de Communication Avancée, il commença par réitérer l'une des catégorisations avancées par ce grand producteur de statistiques, qui distingue trois types d'auditeurs : une première catégorie de personnes véritablement intéressées par la musique (« c'est leur hobby principal, nous on doit en faire partie ») ; un second groupe, composé de

⁶⁹⁷ SEBAN Johanna, « Libertines et fraternité » in *Les Inrockuptibles*, n° 458, 08/09/2004, pp30-34.

personnes ayant adopté des pratiques sous-culturelles au sein desquelles s'insère l'écoute musicale (« mais là les gens s'en branlent, ils s'en foutent de ce qu'ils écoutent, ils achètent parce que ça va avec leur style ») ; et enfin un troisième type d'auditeur « complètement "de masse" », dont la particularité serait tout simplement de consommer la musique ayant le plus de succès commercial. L'ancien cadre de *major* précise que c'est cette troisième catégorie qui, de loin, permet de réaliser la majorité des ventes :

« Tu trouves chez les gens dix disques. Le tronc commun de ces quinze disques, c'est que c'est des disques vendeurs, mais tu vas trouver un MC Solar à côté d'un Trois Ténors ou un Jean-Michel Jarre à côté d'un *best-of* Aznavour... Tout ça, c'est des comportements complètement incroyables. C'est éclectique à mort, et ça c'est le gros du marché. »

X : « C'est des achats d'impulsion. »

« Ouais, c'est impulsif, tu trouves *Titanic*, toutes les grosses ventes, tout ce qui va atteindre le million fait qu'à un moment donné, c'est acheté par des gens qui achètent pas beaucoup de disques et qui poussent le caddie ou qui vont à la FNAC, qui font : "J'ai pas beaucoup acheté de disques ces derniers temps, mes petites filles viennent en vacances la semaine prochaine, qu'est-ce qui se vend bien ?" »

Considérons maintenant ce qu'il a à dire au sujet des *majors*, et plus particulièrement concernant la société *Sony*, qu'il a évoqué le même jour en faisant référence à la stratégie actuelle du groupe, suite à la fusion avec *B.M.G.* :

« Les japonais sont passés à autre chose. A un moment donné, ils se sont payés aussi de la musique : ils ont racheté *C.B.S.* pour se mettre des disques dans leurs appareils, comme ont fait *Phillips*, pour se mettre des disques dans leurs électrophones et des cassettes dans les magnétophones. Puis, ils ont un peu fait le tour de la question. ils trouvent que c'est beaucoup moins rentable, donc ils ont revendu. *Sony*, ils ont touché pendant vingt ans des pourcentages sur les CDs et sur les lecteurs, parce que dans les bécanes, je crois qu'ils sont leaders sur la platine CD, et les DVDs : tous les *trailers* c'est eux. Les DVDs, ils sont leaders, ils ont 70% du marché je crois. Donc à un moment donné, la musique, ils s'en tapent un peu, quoi, donc là ils vont revendre, pour passer au jeu, parce que le jeu est beaucoup plus juteux, le jeu en réseau... »

Ces deux autres extraits de la même intervention mettent pleinement en perspective la première proposition qui avançait – sans doute sur le ton de la plaisanterie, mais non moins explicitement – l'objectif de parvenir à un succès comparable à celui de Michael Jackson. En effet, lorsqu'on analyse ce discours dans sa globalité, on se rend compte qu'une telle réussite équivaut à être **consommé par des individus qui, dans leur grande majorité, « se foutent de ce qu'ils écoutent »** ou achètent de la musique comme des sortes de zombies, mues par une discipline de consommation qui n'a manifestement rien à voir avec l'éventuel contenu artistique (ou le « message ») des œuvres. Comme s'il n'y avait pas là déjà quelques raisons pour les artistes de se méfier des formes de « médiation culturelle » privilégiées par l'industrie du disque, le formateur

« enfonce le clou » en précisant clairement la position des acteurs sociaux qui ont pour fonction de produire, d'éditer et de promouvoir le travail des artistes : « la musique, ils s'en tapent un peu » ! Bien entendu, ces divers éléments, considérés individuellement, n'ont rien de particulièrement surprenant pour quelqu'un qui se serait un tant soit peu penché sur l'organisation de l'industrie phonographique, ni même pour la plupart des musiciens que j'ai eu l'occasion de rencontrer ces dernières années.

Ce qui interpelle néanmoins, c'est **la cohérence absurde du système auquel ils renvoient**, une fois mis en lien, et qui fait qu'un artiste, s'affirmant par ailleurs comme « pur produit de l'underground bordelais », puisse être enthousiasmé par **la perspective de devenir l'une de ces vedettes produites par des entreprises dont les responsables n'ont, dans le meilleur des cas, qu'une considération tout à fait accessoire pour le travail artistique, et pour des consommateurs dont le désir d'expérimentation artistique est tout aussi fatalement atrophié**⁶⁹⁸. Ou, pour l'exprimer autrement, comment ne peut-on pas être surpris par l'engouement dont font preuve ces dizaines de milliers de jeunes musiciens qui envoient chaque jour leurs maquettes à des labels dans l'espoir de décrocher un contrat d'artiste qui leur permettrait de « rentrer » dans l'industrie, alors qu'une observation élémentaire (et tout à fait à leur portée) donne un aperçu cinglant de la manière dont la création artistique est assujéti à la création... de plus-value ? Il s'agit là d'une question qui peut, à première vue, paraître assez naïve, mais elle a le mérite de mettre en évidence le fait que même lorsque l'extrême degré d'instrumentalisation de la musique est clairement explicité par des acteurs de l'industrie (ou par d'autres observateurs, d'ailleurs), cela ne semble en rien « refroidir » les créateurs, qui – malgré les évolutions actuelles en matière de licences libres et tout ce que cela pourrait à terme entraîner comme stratégies de court-circuitage des maisons de disque – restent majoritairement « attachés » aux formes de « médiation culturelle » dominantes et, ce faisant, participent activement, depuis leur position d'émetteurs, à faire de la musique tout à fait autre chose que ce qu'elle pourrait être.

Ces réflexions renvoient directement à d'autres éléments des discours tenus par les représentants de l'industrie face au groupe de musiciens stagiaires, qui soulignent une fois de plus l'opportunité qu'a présenté, pour mes recherches, le fait d'avoir pu assister à cette « formation ». Il ne s'agit pas ici de matraquer le lecteur avec des exemples analogues visant à démontrer en quoi les musiques actuelles servent de support ou de vecteur pour d'autres pratiques sociales (ce qui paraît, de toute manière, difficilement contestable), mais d'illustrer comment mes expériences sur le terrain de l'industrie musicale m'ont progressivement amené à la rencontre de **formes diverses d'instrumentalisation** que les acteurs sociaux perçoivent comme étant désormais inhérentes à la pratique musicale, comme « allant de soi ». Un échange qui m'a vivement interpellé s'est déroulé lorsque l'un des intervenants s'appliquait à illustrer l'importance du traitement médiatique pour la

⁶⁹⁸ Heureusement, il existe, selon le C.C.A., une troisième catégorie d'auditeurs, ces mélomanes avertis dont feraient évidemment partie les formateurs et stagiaires alors réunis autour de la table !

réussite des lançements d'albums. Il semble utile de reproduire ici quelques extraits de cette discussion, à laquelle participent le formateur, A., et deux stagiaires, B. et C. :

A : « Si on veut qu'un article sorte sur le dernier concert, c'est important que... »

B : « Q'il (*l'attaché de presse*) ait un bon carnet d'adresse... »

C : « On paye pour ça, quoi ! »

A : « Un bon carnet d'adresse. Le nombre de "j" (*étoiles décernées par le magazine Télérama*) c'est quand même important, oui, et en gros, le jeu en vaut la chandelle. Tout se négocie... »

B : « Ah bon ? »

A : « A *Télérama* tout se négocie, oui. »

C : « Oui, y a des *Diapason d'or* qui sont décernés avant que le disque soit enregistré ! » (*rires*)

A : « Mais c'est vrai que l'étiquette *Télérama*, ça vaut encore beaucoup. Moins qu'il y a dix ans, mais dans le cadre de ce qu'on appelle un achat d'impulsion... Y a des gens qui achètent que des disques qui ont un *Diapason d'or*, que des disques qui ont été aux *Victoires de la musique*, que des étiquettes *Télérama*... Y a des gens qui sont comme ça. »

B : « Y a beaucoup de gens qui achètent ce que *Télérama* conseille aussi. »

A : « Ils captent un lectorat de sept cent mille personnes toutes les semaines et donc ça... »

B : « Nous on en a fait l'expérience : le moindre petit truc dans *Télérama*... (...) Nous on a eu tout ça. On a eu *Chorus*, on a eu *Marianne*, mais à côté de ça, le public traditionnel, si on peut dire, sait aussi ce que ça vaut. Ça impressionne les gens qui n'y connaissent rien, mais ça n'impressionne pas... (...) Je pensais que ça allait ouvrir des portes. »

A : « Tu touches pas mal au phénomène de communication auprès de certains publics, alors tu vas toucher des tranches de population différentes selon la revue ou la radio, mais l'intérêt c'est de pouvoir toucher relativement vite... Ca, c'est le rôle de l'éditeur, dans un temps relativement limité qui, dans le meilleur des mondes, doit correspondre aux deux mois avant ou après la commercialisation, de manière à ce qu'il y ait un démarrage qui soit lié à la communication qui, de toute façon, doit être cadrée : ça se négocie... A partir du moment où tu veux avoir un papier dans *Télérama* ou dans le *Dauphiné Libéré*, *Ouest France*, peu importe, tu peux négocier le moment où le papier va sortir. Ça sert à rien qu'il y ait un papier six mois avant la sortie de l'album. Tu sais, t'as un papier dithyrambique sur un album qui n'a pas encore de distribution, ça ne sert à rien ! Ca ne sert à rien ! Tu vas avoir sept cents personnes à la *F.N.A.C.* du Mans qui vont te demander l'album de leur artiste sarthois préféré et tu vas leur répondre "Ben non, Monsieur, il est pas sorti !" Mais si tu peux leur dire qu'il est en précommande, c'est bon. »

Comme on le voit, cet extrait de conversation a pour objet général certaines formes de médiation dont peuvent « bénéficier » les artistes afin d'assurer la rencontre entre leurs œuvres et les spectateurs potentiels. S'il n'est guère besoin de mener une analyse approfondie de ces discours pour voir que ce qui est évoqué ici relève non pas de la pratique musicale mais de la pure stratégie de marketing⁶⁹⁹, on peut néanmoins se pencher sur ce qui est effectivement en train d'être dit, ce à quoi renvoient les termes utilisés par les différents acteurs sociaux réunis. On

⁶⁹⁹ L'usage, par trois fois, de l'affirmation « ça ne sert à rien » circonscrit clairement la nature du débat.

s'aperçoit alors de la présence ostensible de mots ou d'expressions faisant directement allusion à l'échange marchand : « on paye pour ça » ; « le jeu en vaut la chandelle » ; « tout se négocie » ou « ça se négocie » (quatre fois) ; « le public sait ce que ça vaut » ou « ça vaut encore beaucoup » (deux fois). Ainsi, ces discours semblent ouvertement indiquer que le processus de médiation – sans lequel il ne pourrait vraisemblablement pas exister de rapport entre émetteur et récepteur, selon ces divers témoignages du fonctionnement de l'industrie musicale – est avant tout une question d'échange marchand. Bien entendu, la fonction commerciale des médias est reconnue et mise en avant, comme en attestent l'utilisation du verbe « capter » ; expressions « toucher des tranches de population » ou « toucher relativement vite », puis l'emploi, à trois reprises, du verbe « acheter » (qui soulignent le rôle de la médiatisation dans la production de la valeur d'échange).

Mais ce qui transparait de manière encore plus significative dans cet extrait, c'est que **les divers acteurs affirment (et célèbrent, en quelque sorte) le fait que la médiation elle-même soit fondamentalement soumise à l'échange marchand**. On ne peut pas être beaucoup plus clair : l'un des facteurs qui déterminent, en dernière instance, le « succès » d'un disque, c'est effectivement l'investissement financier qui a été effectué en vue de sa promotion (dont fait accessoirement partie le « talent de négociateur » de l'individu que l'éditeur phonographique a chargé d'effectuer cet échange marchand avec les médias concernés). Comme le souligne l'intervenant, si l'échange est réalisé dans des conditions « normales » – en suivant le « protocole marchand », en quelque sorte – un « démarrage » peut avoir lieu ; la rencontre entre émetteur et récepteur pourra alors se faire, par le biais de l'acte d'achat. « C'est bon », car cela entraînera une création de valeur. Dans le cas contraire, on peut d'ailleurs supposer qu'il existe deux cas de figure : soit c'est « mauvais » (l'investissement n'a pas permis de générer de plus-value, comme dans l'exemple de « l'artiste sarthois préféré ») ; soit ce n'est tout simplement *pas* : l'échange marchand n'a pas eu lieu, ce qui annulerait ainsi la possibilité même d'une médiation.

Si j'ai choisi de relater cet exemple particulier, on comprendra que ce n'est pas pour démontrer que l'industrie phonographique fonctionne selon des règles propres au capitalisme (ni par simple envie d' « épinglez » les tenants de ces propos). Ce qui est en jeu ici, c'est une question plus essentielle, à savoir le fait que la quasi totalité des observations effectuées durant mes enquêtes semble confirmer que **les acteurs sociaux se représentent (explicitement ou alors de façon plus « inconsciente ») le rapport émetteur / récepteur – qui seul garantit une « existence sociale » à la musique – comme étant fondamentalement « activé » par le biais de l'échange marchand**. Il s'agit là d'un exemple de discours, parmi d'autres (et l'on pourra aisément trouver des preuves de cette profusion en relisant des citations figurant parmi les quelques soixante-dix pages qui précèdent), qui offre quelques indications sur le degré actuel d'instrumentalisation de la musique, tout en fournissant de précieux renseignements sur la nature profonde de ce phénomène. En effet, si les propos de ce jeune musicien – qui se déclare surpris par le fait que des articles dans les magazines *Chorus*, *Marianne*, et *Télérama* n'aient pas « ouvert les portes » escomptées – n'étonnent plus, il importe alors de s'interroger sur l'essence même d'un système ayant pour caractéristique de quantifier la création musicale, artistique, au même titre qu'une

dépense publicitaire. Si le *principe d'échange* est inscrit de manière intrinsèque et « naturelle » au sein des représentations qu'ont les acteurs sociaux de leurs propres pratiques et usages, cela tendrait à confirmer l'une des propositions fondamentales des auteurs de *La dialectique de la raison*. J'offre là un aperçu de cette démarche de recherche dialectique que j'évoquais en début de chapitre : entraîné vers ces réflexions par le travail d'enquête lui-même et les résultats partiels obtenus, je me suis progressivement aperçu que de fréquentes observations venaient ainsi étayer les hypothèses francfortiennes.

A titre d'exemple, considérons cette courte déclaration d'un intervenant, relevée lors d'une journée du stage consacrée au téléchargement de musique sur internet. Evoquant le soi-disant « problème » posé par le téléchargement « gratuit » pour l'industrie phonographique, celui-ci émit les considérations suivantes : « Le fin mot de l'histoire, c'est d'arriver à un *équilibre* à la fois entre les artistes, les ayant-droit de manière générale, et puis les consommateurs. L'enjeu de ces prochaines années c'est effectivement d'arriver à une *répartition équilibrée* entre les besoins des uns et des autres et les intérêts des uns et des autres. »⁷⁰⁰ En gardant à l'esprit les réflexions développées un peu plus haut, on se rend compte, là encore, comment **les représentations des acteurs sociaux paraissent profondément assujetties au principe d'échange**. Lorsque cet individu parle des « besoins des uns et des autres » cela apparaît comme une pure production idéologique, dès lors que l'on « ose imaginer » que les besoins qu'ont les hommes de musique (ou d'art, plus généralement) puissent être fondamentalement étrangers aux intérêts de l'industrie – et incompatibles avec ceux-ci. On peut ainsi émettre l'hypothèse que l'une des fonctions de l'industrie musicale, comme système de médiations idéologiques, consisterait à générer et à maintenir cette illusion selon laquelle ces besoins devraient nécessairement s'inscrire dans un rapport d'*équilibre*, d'*équivalence* avec des intérêts économiques favorisant le développement du système capitaliste⁷⁰¹.

Il paraît au contraire tout à fait légitime de demander comment ces besoins pourraient même s'inscrire dans un tel rapport s'ils cessaient d'être majoritairement le pendant des productions matérielles de l'industrie, c'est-à-dire cet agrégat de volontés de possession de valeurs d'échange qui permet *in fine* à l'industrie musicale de subsister (comme l'ont paradoxalement – et grossièrement – « pressenti » plusieurs représentants de l'industrie cités plus haut).

D.3. Connaissance et conscience des valeurs.

⁷⁰⁰ C'est moi qui souligne en italique.

⁷⁰¹ Ceci constituerait d'ailleurs un point où l'idéologie se rapproche « dangereusement » des rapports de production, en les contredisant ouvertement une fois de plus.

Ces réflexions nous ramènent, en outre, à certaines observations menées sur le terrain des salles bordelaises, et plus particulièrement lors de concerts où l'entrée était effectivement gratuite (contrairement aux divers événements à « entrée libre » relatés plus haut). Peu de spectacles « non payants » ayant été organisés au *Zoobizarre* durant la période où j'y effectuais des enquêtes et vraisemblablement aucun dans les autres salles étudiées (mis à part les « apéro-concerts » à *Barbey*, auxquels je reviendrai un peu plus loin), je m'appuie ici sur des exemples de concerts gratuits ayant eu lieu dans d'autres salles bordelaises, par exemple au *Glob Théâtre* ou au *Bistrot*.

Comme son nom l'indique, le premier de ces deux lieux est une salle de théâtre, qui se situe dans le quartier des Chartrons, au nord de Bordeaux, mais sa programmation diversifiée contient sporadiquement quelques spectacles musicaux, proposés en général par des formations présentant un jeu scénique original. En mai 2004, j'y ai assisté à un concert à entrée gratuite qui avait lieu dans le cadre d'un festival de musique généreusement subventionné par les pouvoirs publics. Il s'agissait d'un groupe de *jazz électro* dont je ne me risquerai pas à qualifier la performance musicale (ou scénique) – ce point ne constituant évidemment pas un objet de mes recherches – si ce n'est pour préciser que leur jeu ne m'a pas semblé moins intéressant (ou moins « professionnel ») que ce que j'avais pu entendre auparavant, lors de concerts de *jazz* payants. Le « spectacle » qui m'a le plus intéressé lors de cette soirée ne provenait toutefois pas de la scène, mais de la salle, car je fus rapidement interpellé par les comportements des spectateurs, présents au nombre d'environ soixante.

En effet, dès les premiers instants du concert, lorsque s'installe, habituellement, une certaine accalmie parmi le public, j'ai remarqué comment, dans ce cas précis, les groupes de spectateurs ne semblaient aucunement interrompre leurs conversations, certains individus vociférant même de plus en plus, à mesure que le spectacle avançait et que les sons produits par le groupe emplissaient la salle. On assista rapidement à une situation assez étonnante, dans laquelle des spectateurs n'hésitaient pas à se lever des bancs au beau milieu de morceaux, afin de se rendre au bar pour y acheter de la bière, et où seule une petite minorité de personnes (fort probablement constituée d'amis des membres du groupe) applaudissaient les musiciens à chaque fin de chanson. D'ailleurs, plusieurs responsables de la salle se sentirent manifestement obligés d'intervenir pour tenter de calmer la foule, mais ces appels au silence répétés n'eurent qu'un effet bref et limité. L'impression globale que j'ai alors ressentie fut celle, non pas d'un public volontairement méprisant ou offensif, mais plutôt d'un simple désintérêt de leur part pour le spectacle musical, comme si ces personnes n'étaient, au final, pas opposées à ce qu'on leur joue cette « **musique d'ambiance** », du moment qu'il leur était possible de rester là à consommer de la bière en bavardant entre amis.

Les observations effectuées lors de cette sortie sur le terrain m'ont alors semblé assez inhabituelles ; je me suis par conséquent fixé l'objectif d'enquêter sur d'autres concerts gratuits pour y observer les comportements des spectateurs. Après une douzaine d'expériences de ce

type, la cas du concert de *jazz* au *Glob Théâtre* me paraît aujourd'hui particulièrement symptomatique de ce désintérêt paradoxal que suscitent les concerts gratuits (qui attirent néanmoins systématiquement un certain nombre de « spectateurs »). J'ai repéré des phénomènes analogues lors de bien d'autres événements, le plus récent étant un concert de *chanson française expérimentale* au *Bistrot*, petite galerie associative du centre de Bordeaux, en avril 2005, où la musique avait été similairement recouverte par le brouhaha d'un public manifestement plus intéressé par les divertissements qu'offraient le bar et les conversations mondaines.

A ce titre, il est intéressant d'évoquer les « apéro-concerts », organisés depuis quelques années au *Rock School Barbey*, généralement le jeudi, en début de soirée. Il s'agit là d'événements « non-payants » qui présenteraient l'avantage de faire connaître au public bordelais des formations régionales de musiques actuelles dans une ambiance décontractée. De la description que j'ai faite de ce lieu, on se rappellera qu'entre la salle de concerts et l'entrée principale se trouve un vaste espace de « détente » dont une partie latérale est occupée par un long comptoir où l'on peut acheter de la bière, du vin et des boissons non-alcoolisées ; c'est là que se déroulent les « apéro-concerts ». Ayant assisté à plusieurs de ces événements, j'ai pu me rendre compte qu'ils portaient fort bien leur nom, la musique étant en effet reléguée au rang **d'accessoire derrière la pratique sociale de l'apéritif** entre amis ou collègues ; ils offrent ainsi un autre exemple frappant du désintérêt apparent que manifestent les récepteurs de musiques actuelles lors de ces concerts où ils ne se sont pas préalablement engagés dans un échange marchand.⁷⁰²

On retrouve, par ailleurs, des indicateurs de ce même phénomène lors des fameuses « premières parties » qui précèdent quasiment tous les concerts des musiques actuelles, qu'il s'agisse de performances de célébrités reconnues ou même d'artistes plus « marginaux ». Mes observations sur le terrain ont systématiquement confirmé le fait que les « premières parties » « intéressent » moins les personnes présentes que la « tête d'affiche » (fût-ce dans les soirées les plus « underground »), et ce de manière parfois quasiment embarrassante pour les malheureux à qui incombe cette tâche ingrate de débiter la soirée. Il n'est pas rare que ces « premières parties » regroupent plusieurs formations successives, mais l'ordre de succession de celles-ci apparaît toujours comme un indice sans équivoque de l'importance hiérarchique des différents artistes proposés au public.

⁷⁰² Il me paraît intéressant d'ajouter quelques mots au sujet des festivals gratuits en plein air, comme « Jours de fête » à Bègles ou « Eysines Goes Rock & Soul » (ayant tous les deux lieu chaque été dans ces communes de la banlieue bordelaise). Ces événements publiquement financés drainent un large public (dont une majorité d'adolescents) conquis d'avance par la promesse de têtes d'affiche pour lesquelles on paierait habituellement jusqu'à cinquante euros afin de faire partie des spectateurs. Il me semble probable que l'engouement suscité par la musique lors de ces festivals n'est pas étranger au fait que les spectateurs ont conscience d'avoir exceptionnellement accès à un produit dont la valeur d'échange est *normalement* assez élevée. Même si l'on y constate un intérêt manifeste pour les concerts (dont atteste la présence massive de spectateurs devant la scène), ces événements ne sont pas dépourvus de buvettes et autres stands marchands (vendeurs de disques, restauration, etc.), tandis qu'une importante partie des personnes présentes semble occupée à se promener d'un endroit à l'autre, d'un groupe d'amis au suivant, sans se soucier de la musique diffusée.

A cet égard, l'attitude des spectateurs semble attester d'un respect exemplaire de la discipline de consommation ! Plus généralement, on peut se demander en quoi cette attitude de **rejet présomptueux de l'inconnu** (ou du « petit »), **au profit de la vedette pour laquelle on a « réellement » payé**, n'atteste pas, là encore, de l'emprise du principe d'échange (et de son corollaire marchand) sur l'esprit des individus : sur les vingt ou trente euros dépensés pour assister aux concerts, « on sait ce qui vaut quoi », la « ventilation » financière se fait de manière automatique, accessoirement aiguillée par la rencontre entre les représentations idéologiques des spectateurs et celles des médiateurs officiels.

A ce titre, il convient de fournir un court exemple de ce phénomène, observé lors d'une soirée du *Festival des Inrockuptibles*, qui se tenait à l'*Olympic*, à Nantes, début novembre 2004. Cette nuit là, quatre formations devaient se produire, la première sur la « play-list » étant une jeune harpiste américaine, Joanna Newsom, dont la musique qualifiée par certains de *post-folk* (et la voix fluette) détonnait *a priori* avec ce qui allait suivre, à savoir trois groupes de *rock indé* généralement considérés comme étant assez « lourds ». ⁷⁰³ Le concert de la jeune femme fut intégralement marqué par le désintérêt bruyant d'une importante partie du public et fut même brièvement interrompu par les vociférations de certains festivaliers : certainement celle-ci ne *valait*-elle qu'une part minuscule des dix-huit euros soixante que chaque spectateur avait échangé contre le droit d'entrer à l'*Olympic*... Ces remarques d'un critique « amateur » au sujet de la soirée donnent une indication fidèle du climat dominant lors de ce concert (même s'il sous-évalue, à mon sens, l'animosité manifestée par le public envers la chanteuse) et illustrent, de façon significative, comment de nombreux spectateurs ont pu percevoir, dans la présence de cette musicienne atypique, une sorte d'irrégularité, une « pollution » de l'échange auquel ils avaient pris part :

« Ce soir-là en effet et si l'on s'en tient à mes statistiques personnelles (peut-être douteuses), un tiers de la salle ignorait superbement l'harpiste préférant leur bière aux cris plaintifs d'oiseau blessé de Newsom, un tiers lui manifestait une hostilité retenue et le dernier tiers semblait parfaitement acquis à sa cause. L'ouverture d'un festival dédié cette année au gros son par une jeune artiste armée seulement de sa harpe à peine amplifiée et de sa voix pour le moins « particulière » sonne donc comme un vilain petit foireux au moment de l'échange des alliances lors d'un mariage. » ⁷⁰⁴

Ces quelques exemples donnent un aperçu fidèle de la manière dont mes propres réflexions se sont élaborées et affinées tout au long de mes recherches, en rejoignant notamment

⁷⁰³ Sur le site de l'*Olympic*, on trouvait le commentaire suivant en guise d'introduction à cette soirée de festival : « Depuis plus de 15 ans (et 9 ans pour l'*Olympic*), le festival des *Inrocks* a pris la saine habitude de dénicher et de servir de pont entre underground et grand public. (...) L'édition 2004 ne déroge pas à la règle, proposant son lot de nouveauté. (...) Nous parions sur l'énergie des anglais de *Bloc Party* et *22-20's* et la fragilité de l'américaine Joanna Newsom. Faites vos jeux, et préparez vos pieds, vos yeux et vos oreilles pour accueillir ce kaléidoscope de sons neufs. » On peut se demander si ce « pari » des organisateurs n'était pas un peu risqué, tant les jeux paraissaient d'emblée faussés à la faveur des trois groupes masculins !

Consulté sur <http://www.olympic.asso.fr/festival/inrock/inrock.htm>, le 13/12/2004.

⁷⁰⁴ <http://www.adecouvrirabsolument.com/inrockuptibles2004.htm>, consulté le 12/12/2004.

cette question de la présence « cryptique » du principe d'échange, au sein même des représentations les plus anodines des acteurs sociaux du champ des musiques actuelles. Bien entendu, il s'agit là d'un résumé de ces pré-analyses auxquelles je me référais en début de chapitre, et de telles propositions demandent évidemment à être étayées par des observations plus systématiques, même si la variété des situations et des discours présentant des indicateurs potentiels de ce phénomène m'a semblé relativement concluante. Si l'on se reporte au contexte théorique dans lequel les penseurs critiques développent cette hypothèse de l'incrustation dans la pensée du principe d'échange – par le biais de l'identité conceptuelle – il apparaît que le « sens » d'un tel mouvement est justement d'éliminer les singularités au profit d'une totalité sociale qui serait sans cesse plus « friande » d'individualité, toujours plus offensive dans son entreprise de « colonisation » du psychisme. Le fait que la musique puisse être fondamentalement perçue et empiriquement vécue comme un *prétexte* à l'échange marchand semble constituer un sinistre reflet de ce mouvement réducteur, qui s'accommode d'ailleurs fort bien de la diversité formelle qu'offrent les rayons d'une *F.N.A.C.* ou la programmation musicale des diverses salles « alternatives » d'une agglomération comme Bordeaux.

D.5. Musique et « styles de vie » : la cohérence interne de l'industrie musicale.

A ce sujet, certaines interventions de représentants de l'industrie phonographique ont une fois de plus apporté des éléments probants, par exemple lorsqu'un ancien cadre de *major* évoquait les études de « styles de vie » (ou de « socio-styles ») menées par le C.C.A. :

« On est allé voir dans les discothèques des gens, le Centre de Communication Avancée, et on est allé mesurer ce qu'il y a dans les discothèques. (...) Ces études, ça marche. A mille mecs observés, t'es bon. Si le panel est constitué correctement, ça marche. Y a plein d'endroits où on mesure, mais maintenant on mesure à la sortie de caisse... Qu'est-ce que tu veux ? C'est bon ! »

Dans cette intervention, l'ancien « pro » fait donc référence aux « bonnes » mesures du **Centre de Communication Avancée**, sur lesquelles se basent de nombreuses entreprises du secteur phonographique afin de mettre en place leurs stratégies de marketing et de communication (parmi lesquelles la filiale française de *Sony*, pour laquelle travaillait cette personne). Considérons tout d'abord quelques éléments de présentation proposés par cet institut de « recherche » sur son site internet :

« Le "Français moyen" tout comme "l'Américain moyen" sont des abstractions et surtout des caricatures statistiques qui dissimulent la diversité sociologique des motivations, des préférences, des habitudes, des arbitrages de vie. Mais la véritable diversité s'explique de moins en moins par l'âge, le sexe, la structure familiale, et même le revenu. Les sociétés industrielles se segmentent de

plus en plus en sous-populations selon des critères psychologiques et socio-culturels, secondairement associés aux critères socio-démographiques. Les études de Styles de Vie concrétisent la volonté d'une vision plus nuancée de la société, plus respectueuse des différentes mentalités des personnes (*sic*). Ces études sont apparues au tout début des années 70, simultanément aux USA et en France (avec le CCA et la Cofremca). Mais c'est en France, puis en Europe, qu'elles ont été le plus vite et le plus systématiquement appliquées, non seulement à la connaissance de la société, mais aussi aux stratégies d'entreprises pour optimiser le Marketing, la Communication, le Média Planning... et tout particulièrement par le CCA »⁷⁰⁵

Au-delà de ce baratin pseudo sociologique, qui affirme, par ailleurs, que « les études "socio-culturelles" (*sic*) ont marqué au début des années 70 une véritable révolution (*sic*) dans le monde des enquêtes d'opinion comme dans celui des études de marché », les têtes pensantes du C.C.A. donnent des indications précises quant aux divers éléments pris en considération dans cette catégorisation des « sous-populations selon des critères psychologiques et socio-culturels ». Ceux-ci recouvrent des notions aussi vagues et étendus que : « les comportements », « les opinions », « les centres d'intérêts », « les aspirations et rêves », « les critères socio-démographiques d'âge, sexe, profession, revenus, famille », les « attitudes », « préférences », « implications dans la vie politique et économique, professionnelle », les « besoins », « motivations », « goûts », « comportements d'achat », « magasins préférés », « produits et marques consommés », etc. ; ce prodige aux mélanges de données permettant, bien entendu, de parvenir à une « identification typologique des audiences ».

Manifestement généreux en explications, le site du C.C.A. rend également compte des diverses méthodes d'enquête utilisées. Après une première étape se déroulant, naturellement, par le biais de sondages d'opinion orientés autour des points précités, ces enquêteurs s'appuient sur des méthodes plus « qualitatives » : Tout d'abord, les enquêtés répondent à « un mini questionnaire d'indicateurs (key questions), composé de 8 à 12 questions (60/80 variables) environ » dont on précise qu'il est « très court et maniable (...), composé de questions stables dans le temps, acceptables par tous. » S'en suit « une recherche mathématique des questions/réponses les plus discriminantes de la typologie », permettant « l'élaboration d'un algorithme d'affectation (programme informatisé) », qui fournit donc « un outil pour affecter rapidement et économiquement tout individu d'un nouvel échantillon à la typologie des socio-styles ».

Avant de proposer quelques éléments de réflexion à partir de ces diverses déclarations, il me semble intéressant de les mettre en parallèle avec le discours proposé par une autre société, la « fameuse » entreprise **Muzak**⁷⁰⁶, reconnue comme étant la créatrice de la « musique

⁷⁰⁵ Toutes les références proviennent de pages du site <http://www.lecca.com/> consultées entre octobre 2004 et juillet 2005.

⁷⁰⁶ Toutes les citations proviennent du site : <http://www.muzak.com/muzak.html>, consulté le 03/12/2004.

d'ascenseur »⁷⁰⁷. Spécialisée dans la musique « d'ambiance » (que les responsables de *Muzak* nomment « l'architecture audio ») cette firme vend des programmes musicaux complets à d'autres entreprises, dans le but de stimuler l'activité commerciale de celles-ci. Peu développé en France⁷⁰⁸, ce « service » consiste, selon le verbiage publicitaire proposé sur le site de *Muzak*, à construire un « programme d'architecture audio » soi-disant « sur mesure », en s'appuyant sur un audit complet de l'entreprise utilisatrice et des publics visés par celle-ci :

« L'élément fondamental de tout processus de design d'architecture audio est votre marque. Nous avons besoin de comprendre votre entreprise. Votre look, votre personnalité, comment vous vous présentez face à vos clients... Savoir de quel matériau vous êtes fait est essentiel pour déterminer la musique qui créera la bonne expérience pour votre entreprise. (...) La nature du consommateur a beaucoup évolué dans les vingt dernières années. Les études démographiques ne suffisent plus pour nous donner une compréhension profonde des comportements des consommateurs. Aujourd'hui nous avons besoin de comprendre les divers styles de vie de vos clients et de maintenir une conscience aiguë des événements culturels, socio-économiques et politiques qui façonnent la nature de l'approche globale de la marque. Ce savoir influence fortement sur le développement de nos programmes musicaux. »

Observons maintenant quelques exemples de ces programmes musicaux que propose le site de l'entreprise *Muzak*. Ceux-ci sont d'abord présentés sous la forme d'une petite introduction descriptive, suivi de mots-clés, de la cible visée en termes d'âge et de « style de vie », puis l'on trouve un aperçu des applications possibles. Le site propose également des aperçus sonores des musiques utilisées. Je reproduis ici quatre extraits traduits en français :

⁷⁰⁷ Le terme « muzak », aujourd'hui passé dans le vocabulaire commun pour désigner un style de musique d'ambiance, fut initialement utilisé dans les années 1930 par l'industriel américain, George Squier, qui mit au point et fit breveter une technique de sonorisation ayant pour but d'accroître la productivité des travailleurs dans les usines et les bureaux. Il s'agissait alors de composer de nouveaux airs ou de modifier des chansons existantes en jouant sur la douceur des sonorités et le rythme de certaines par minute (bpm). La société *Muzak* prit son essor durant la seconde guerre mondiale, lorsque ses produits furent massivement employés dans les usines d'armement des Etats-Unis et de Grande Bretagne. Depuis, de nombreuses recherches scientifiques ont montré les avantages de ce singulier outil de « gestion des ressources humaines ». Comme le souligne David Buxton, « Il ne faut pas limiter la muzak à ses usages industriels. Respectant ses emplois divers, la muzak prend beaucoup de formes différentes selon qu'il s'agisse d'une usine, d'un supermarché... ou bien d'une discothèque. » (BUXTON, David, *op. cit.*, p167.). Aujourd'hui *Muzak* compte plus de trois cent cinquante mille clients et ses produits sont écoutés par plus de cent millions d'auditeurs chaque jour dans le monde. (Source : <http://company.monster.com/muzak/>, consulté le 06/08/2005.)

⁷⁰⁸ S'il existe quelques entreprises françaises spécialisées dans « l'illustration musicale », comme *Mood Media* (dont la filiale *Mood Instore* se présente comme un « accélérateur de croissance »), il est notable que l'immense majorité des lieux de vente se contente d'une sonorisation basée sur les radios musicales privées (ce dont attestent les revenus considérables perçus par le S.A.C.E.M. à ce titre et les techniques mises en place par cet organisme pour « pincer » les commerçants qui utilisent ainsi la radio sans s'acquitter des droits de diffusion). Une étude sommaire de cette question a révélé que seule une minorité de magasins (pour la plupart spécialisés dans l'habillement de luxe et les produits cosmétiques) avait recours à « l'illustration musicale », tandis que certaines chaînes de supermarchés, comme *Monoprix*, ont jugé plus rentable de carrément mettre en place leur propre « radio », diffusée uniquement dans ces magasins.

« *Alternatif adulte* : La scène alternative adulte actuelle est plus vivante et dynamique que jamais (*sic*). Une nouvelle génération de musiciens est en train de redéfinir le genre et le pousse vers de nouveaux sommets. Diversifié, intelligent et rapidement familier.

Mots clef : Réflexif, sérieux, décontracté, classe, accommodant, sophistiqué.

Public ciblé / style de vie : Adultes de 20 à 42 ans ; styles de vie décontractés, branchés et urbains.

Applications: Etablissements de villes universitaires, établissements orientés vers les jeunes adultes, restaurants et magasins urbains branchés, salons / bars décontractés urbains, magasins de spécialités, salons de thé.

(...)

NUjazz : Un nouveau programme très populaire comportant ce « groove » *acid-jazz* qui a redéfini le genre pour une nouvelle génération. *NUjazz* est un programme branché et sophistiqué pour les styles de vie citadins et ceux qui sont au fait des toutes dernières tendances, des designs et des modes les plus en vogue.

Mots clef : sexy, sophistiqué, funky, insouciant, lisse, jazzy.

Public ciblé / style de vie : Adultes de 18 à 54 ans ; style de vie professionnel, urbain, sophistiqué, à éducation supérieure

Applications: restaurants, salons, jacuzzis, magasins d'import, salons de thé, magasins de vêtements.

(...)

Viva mariachi : Ce programme vous ramène dans le passé vers les sons traditionnels de l'ancienne Mexique. Contient toute l'énergie et les sensations d'une fanfare mariachi classique.

Mots clef : émotionnel, traditionnel, instrumental, énergique, populaire, reconnaissable, festif.

Public ciblé / style de vie : Adultes de 25 à 75 ans ; Origine ouvrière, fier, orienté famille, joyeux, mexicain, qui chante avec la musique.

Applications : foyers, restaurants, bars, alimentations, stations essence.

(...)

New country : Un mélange hautement énergique de country alternative. Les artistes dans ce programme ont une influence notable sur la country, mais ont étendu le style en y incorporant des éléments de rock, de pop et de blues pour accommoder leurs goûts individuels.

Mots clef : vibrant, sobre, alternatif, authentique

Public ciblé / style de vie : Adultes de 20 à 55 ans. Adultes actifs urbains ou périurbains intéressés par la simplicité et l'authenticité contemporaine.

Applications : pubs, bars, restaurants, magasins de vêtements, boutiques. »

Hormis l'impression de pure sottise que produisent certains éléments de ces présentations de programmes (les « mots clef », tout particulièrement !) – mais il faut admettre que le simple fait de traduire dans la langue de Molière ce jargon de marketing nord-américain y est sans doute pour quelque chose –, on s'aperçoit que leur contenu rejoint directement le discours employé sur le site du C.C.A.

Ces deux exemples me paraissent parfaitement complémentaires dans la mesure où ils illustrent deux étapes d'une même démarche, qui consiste fondamentalement à **catégoriser les individus afin de les « affecter rapidement et économiquement »** – c'est effectivement écrit ! –

à cette typologie des « socio-styles », dont les exemples subséquents de *Muzak* illustrent clairement l'unique finalité : **favoriser des échanges marchands**. Les deux discours prétendent en effet recenser des éléments permettant de « comprendre » cette diversité formelle à laquelle j'ai fait référence plus haut, le premier dans une optique holistique (mais pouvant être déclinée sur une variété de territoires et de cibles), le second dans une perspective de recherche appliquée à la musique, conçue comme simple « accélérateur de croissance » (pour reprendre cette formule éloquente de la société *Mood Média*). De plus, les pseudo réflexions méthodologiques avancées, aussi bien dans l'exposé « scientifique » du C.C.A. que dans le commentaire présentant la démarche de *Muzak*, ne peuvent évidemment pas être prises au sérieux, si ce n'est en tant qu'objets d'analyse critique.

Sans non plus nous engager dans une recherche approfondie de ce type, il semble néanmoins intéressant de considérer par exemple, cette proposition qui consiste à affirmer que les études du C.C.A. se basent sur des questions « acceptables par tous » pour affecter chaque individu dans la typologie, et ce grâce à un programme informatisé ! Tous les travaux reconnus en matière de méthodologie d'enquête sociologique par questionnaire insistent sur l'impossibilité patente qu'il y a d'élaborer des questions qui seraient interprétées et comprises par *tous* les enquêtés ou auxquelles *toutes* les personnes interrogées accepteraient de répondre ; c'est évidemment pour cela qu'existent les possibilités de réponse « N.S.P. », « autre » ou « sans réponse ». En outre, s'agissant (d'après les propos des rédacteurs de ce site) d'enquêtes qualitatives complémentaires, il semble extrêmement étonnant que l'on puisse mesurer quoi que ce soit de valable par le biais d'un traitement informatique des données (à moins que cet institut de recherche soit en possession d'une forme d'intelligence artificielle encore non commercialisée !). Ce dont semblent attester ces propos relèverait par conséquent davantage de **productions idéologiques permettant de faire accepter par chaque individu son affectation à tel ou tel « style de vie »** allant de paire avec (ou équivalant, tout simplement) telle ou telle discipline de consommation.

De même, avec les « applications » et les « cibles » de la société *Muzak*, l'instrumentalisation de la musique est à son comble, mais celle-ci n'en est pas moins symptomatique d'une tendance idéologique lourde et vraisemblablement de plus en plus répandue, qui « naturalise » en quelque sorte, après coup, des représentations aussi artificielles que « l'adulte actif périurbain intéressé par l'authenticité contemporaine et auditeur de *country alternative* », en affirmant que ces bizarreries faussement distinctives constituent autant de reflets fidèles de nouvelles formes de stratification sociale ! Il ne s'agissait pas, avec ces quelques exemples, d'entreprendre une recherche plus fournie des discours de marketing contemporains (l'ouvrage précité d'Eve Chiapello et Luc Boltanski me semble tout à fait indiqué pour ce type d'analyse), mais simplement de donner quelques aperçus de ces utilisations « extrêmes » des musiques actuelles, qui sont pourtant conçues comme allant de soi par un grand nombre d'acteurs sociaux.

Ces exemples sont justement fort intéressants parce qu'ils révèlent en quelque sorte « l'étendue du désastre » : les programmes d' « architecture sonore » ont pour fonction de se fondre avec chaque « style de vie » afin de garantir la disposition optimale du consommateur potentiel, la meilleure réceptivité possible face aux *stimuli* publicitaires directs ; ce n'est pas tant que l'on *puisse* faire cela, en utilisant de la musique, qui interpelle, mais surtout le fait que la musique créée, produite et diffusée par les divers acteurs sociaux soit, en fin de compte elle-même parfaitement « prédisposée » à des formes d'instrumentalisation aussi clairement affichées. De telles « facilités » posent avec acuité la question du *sens* de la musique et, plus fondamentalement, de celui de l'ensemble des médiations qui en font un objet social. Mes analyses partielles semblent en tout cas indiquer que ces milliers de personnes qui, aujourd'hui, « font du son », « travaillent dans le milieu » ou « kiffent la zik », participent à **faire de la musique tout à fait autre chose qu'une simple forme d'expression artistique** et, de par leurs fonctions de médiateurs idéologiques, contribuent activement à **Inscrire le principe d'échange au coeur des divers usages sociaux liés aux musiques actuelles.**

On peut ainsi concevoir comment la musique est devenue, en quelque sorte, un prétexte pour la « modélisation » des êtres humains, même s'il serait tout à fait erroné, à mon sens, d'affirmer qu'il s'agit simplement là du résultat des lubies excentriques de quelques responsables de marketing dopés aux amphétamines. Si l'existence de « sous-populations » spécifiques comme les *mexicains d'origine ouvrière, orientés famille, fiers, joyeux et aimant accompagner la musique au chant* peut *a priori* sembler assez peu plausible, on ne peut pas pour autant affirmer que les hommes ne se perçoivent pas comme correspondant effectivement à des typologies de ce genre. L'absence d'une quelconque forme de résistance collective face aux catégorisations les plus manifestement préfabriquées dans le seul but de promouvoir des comportements d'achat, apparaît finalement comme un symptôme mineur à côté des diversifications formelles « spontanées » sur lesquelles semble reposer la prospérité de l'industrie culturelle.

Il convient d'éviter sur ce point le faux débat entre les tenants d'une industrie corruptrice toute puissante et les partisans de la thèse du consommateur libre, en demande de productions industrielles pour satisfaire ses besoins inhérents ; on s'aperçoit comment, une fois de plus, celui-ci s'afface au profit du simple constat d'un **système cohérent, dont on peut commencer à entrevoir comment est assurée sa stabilité et sa reproductibilité.** Au risque de me répéter, l'essence de ma démarche consiste à tenter de comprendre comment celui-ci fonctionne plutôt que de supputer d'éventuelles formes de causalité linéaire.

Un indicateur fiable de cette cohérence interne peut être observé dans la manière dont se rejoignent le « besoin » de musique pour consommer et l'apparente **demande sociale d'une sonorisation musicale sur les lieux de travail.** Il serait intéressant d'approfondir les enquêtes empiriques sur ce point précis, mais les observations effectuées lors d'expériences personnelles

au sein d'entreprises et d'activités diverses⁷⁰⁹ confirment l'importance de la diffusion musicale pour la « motivation » des travailleurs (ce dont atteste bien entendu toute l'histoire de la société *Muzak*). J'ai notamment pu constater, à maintes reprises, qu'en supprimant la « musique d'ambiance » sur les lieux de travail où j'étais salarié (en éteignant tout simplement le poste), je rencontrais invariablement l'hostilité ou l'incompréhension de la plupart de mes collègues. De même, j'ai pu remarquer que si j'interrompais la sonorisation musicale durant une pause, avant le retour de coéquipiers, ceux-ci ne manquaient pas de rallumer automatiquement le poste dès leur arrivée sur le lieu de travail. Ce type d'observation mériterait évidemment d'être systématisé afin d'en tirer des données plus « sûres », mais il paraît néanmoins utile de fournir ces quelques éléments, tout en précisant leurs limites potentielles.

Ces remarques me paraissent d'autant plus importantes que la musique diffusée sur les lieux de travail, tout comme celle émise dans les « lieux publics »⁷¹⁰ provient majoritairement des principales radios musicales privées de la bande FM, à savoir cette demi-douzaine de stations dont l'intense formatage publicitaire et la fonction éminemment commerciale entraînent les conséquences que l'on sait en termes d'offre musicale. De plus, il paraît intéressant de se souvenir des grandes lignes de la présentation concernant l'organisation actuelle de ces radios. Il convient en effet de mettre en parallèle ces données socio-économiques avec la question plus fondamentale, abordée au cours de ce chapitre-ci, des formes que revêt l'instrumentalisation des musiques actuelles. L'organisation économique et l'orientation « stratégique » des grands groupes radiophoniques ne nous offrent-elles pas un autre exemple majeur de cette inscription du principe d'échange marchand au cœur des différents processus de médiation qui donnent aujourd'hui à la musique son existence sociale ?

Avant de résumer les enseignements partiels que l'on peut tirer de cette étape un peu hybride de mon travail, quelques précisions s'imposent toutefois. Face aux réflexions que je développe ici (tout en poursuivant la présentation de mes recherches de terrain), on pourrait certes objecter que la musique a *toujours* été un « prétexte » à d'autres phénomènes sociaux – et cela depuis des temps immémoriaux, au sein des communautés les plus « primitives », en passant par l'instrumentalisation religieuse de la musique au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, jusqu'aux usages propres à l'aristocratie européenne des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Je ne

⁷⁰⁹ A titre indicatif, il s'agit ici de mes propres expériences professionnelles en tant qu'assistant bilingue de plusieurs cadres et VRP, aide-cuisinier dans un restaurant, ouvrier dans une usine spécialisée dans la mise en bouteille de vin, puis employé au sein de deux PMI du secteur de la vente par correspondance sur Internet. De plus, je m'appuie ici sur des informations obtenues par le biais de personnes de mon entourage qui confirment la présence systématique de postes radio sur leurs lieux de travail.

⁷¹⁰ Un repérage sommaire de « lieux publics » à Bordeaux diffusant de la musique fournit une liste assez imposante : piscines, gymnases municipaux, stades, salles de remise en forme, transports publics, restaurants, magasins de vêtements et d'autres accessoires de mode, librairies et disquaires, cinémas, salons de coiffure, supermarchés, hypermarchés, galeries marchandes, rues piétonnes, marchés, cafés et bars, alimentations, stations service, aéroport, foires et fête foraine, taxis, salles d'attente de médecins, parkings souterrains, ascenseurs, médiathèques, laveries automatiques, sanitaires publics... S'il ne s'agit pas à proprement parler d'espaces géographiques, on peut étendre cette liste aux musiques « d'attente »

conteste aucunement le fait que la musique ait pu ainsi constituer un support (parmi d'autres) pour un certain nombre de pratiques sociales aujourd'hui minoritaires ou tombées en désuétude, comme, par exemple, celle de la chorale paroissiale ou encore du chant collectif autour d'un feu de bois (qui renvoie, depuis la nuit des temps, à la peur des bêtes sauvages, des adversaires, occupant ainsi une fonction défensive incontestable).

De même, les formes d'instrumentalisation de la musique historiquement élaborées par la noblesse et réappropriées par la bourgeoisie à partir du XVIII^{ème} siècle – avec tout ce qu'elles impliquent en termes de discipline protocolaire, tant pour le matériau musical lui-même qu'en ce qui concerne les pratiques sociales afférentes – peuvent évidemment être analysées du point de vue de la *distinction* sociale qu'elles permettent d'affirmer⁷¹¹. Cependant, dans ces différentes situations historiques, il apparaît que la musique conservait une essence propre, en tant que phénomène artistique : les médiations lui conférant son existence sociale – même les plus ouvertement idéologiques et celles visant le plus explicitement la reproduction des structures de classe – n'étaient pas pour autant intrinsèquement dissociées de considérations d'ordre « esthétique », comme il semblerait que ce soit devenu le cas dans le champ des musiques actuelles. Pour légitimer ou étiqueter les productions musicales, pour les *créer socialement*, les médiateurs ne s'appuyaient-ils pas, en partie, sur des critères radicalement autres que ceux qui priment désormais (et dont mes travaux attestent de la profonde uniformité) ?

Les phénomènes mis en lumière au cours de mes enquêtes ne relèvent pas de la reconnaissance sociale de fonctions secondaires (la musique comme « outil » permettant d'étayer accessoirement des pratiques préexistantes ou comme « occasion » pour celles-ci de se représenter et de se légitimer) ; nous ne serions plus dans une configuration où l'activité artistique servirait d'accessoire à un usage social, mais où **l'organisation socio-économique globale pénétrerait si finement l'objet musical qu'elle en viendrait à lui attribuer son sens même**. Ce qui paraît désormais vraisemblable, c'est que la musique puisse être fondamentalement conçue *et empiriquement vécue* comme une simple « couverture » dénuée de signification propre, pour laquelle la question « artistique » – devenue superflue, voire gênante – s'est tout simplement dissoute.

On s'aperçoit que cette proposition renvoie directement à l'hypothèse francfortienne de l'industrie culturelle comme ultime entreprise de « colonisation » de la subjectivité individuelle par la globalité sociale ; de plus, ces considérations rappellent clairement une remarque cinglante de Theodor Adorno, citée plus haut, qui affirme que « la musique est devenue comique dans sa phase actuelle ». Si mes enquêtes permettent d'illustrer comment les usages sociaux associés à la musique sont désormais les vecteurs de constructions identitaires artificielles (et, par conséquent, d'une *reconstruction sociale* à grande échelle), l'observation approfondie démontre, de façon

sur les services téléphoniques (administrations publiques, banques et assurances, hotlines de fournisseurs d'accès internet, standards d'entreprises, etc.).

⁷¹¹ Il est évident que cet usage de la musique (et de l'art au sens large) comme marqueur d'appartenance sociale a perduré durant les siècles suivants et a d'ailleurs durablement obnubilé toute une frange des sciences sociales, comme en atteste la sociologie de la culture bourdieusienne

complémentaire, que la musique est aujourd'hui produite, diffusée et reçue, socialement, en tant que simple prétexte pour la création de plus-value. Il s'agit là des deux versants d'un seul et même phénomène, qui relève clairement de l'assujettissement de la singularité à la toute puissante équivalence. On s'aperçoit ainsi que ces constats empiriques renvoient fondamentalement à ce principe d'échange « tendancielle unifiant » que la théorie critique se donne pour tâche élémentaire « de surprendre et d'observer (...) à l'œuvre dans une variété de matériaux sociaux et de développements historiques »⁷¹²

Ces éclaircissements fournissent une optique complémentaire qu'il s'agit d'intégrer dans le travail progressif de définition et d'analyse de l'industrie musicale. On a vu comment celle-ci pouvait être conçue comme **un système superstructurel autorégulé de médiations idéologiques** ; ce « retour » vers les fondements de l'analyse critique permet de replacer la notion d'industrie musicale dans un contexte plus large. Il semble alors pertinent d'émettre l'hypothèse que les médiations idéologiques participant de l'industrie musicale puissent être repérées et qualifiées, d'une part, selon leur contenu objectif (en termes de productions idéologiques, justement), mais également à partir de l'analyse de leur fonction « cryptique », en tant qu'*agents* du principe d'échange (ce dont semble clairement attester l'analyse des formes d'instrumentalisation que l'industrie musicale déploie si efficacement).

⁷¹² JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p100.

E. Quelques éléments de conclusion.

Cette seconde partie de mon travail, qui touche ici à sa fin, se proposait d'approfondir la réflexion autour de la notion centrale d'industrie musicale : ce, par le biais d'une confrontation dynamique entre perspectives historiques, éléments d'analyse et recherches empiriques. Fondamentalement, il s'agissait d'envisager et de tester les diverses voies épistémologiques qui permettent de « **penser ensemble** » la **théorie critique et l'industrie musicale dans sa configuration actuelle** (telle que la saisit une optique compréhensive, regroupant à la fois des analyses socio-économiques et des éléments de critique idéologique). Cette étape de mon travail me paraît essentielle, tout d'abord, parce qu'elle illustre comment une approche critique réactualisée est à même de rendre compte, à la fois, des principales évolutions historiques propres à ce secteur économique et des médiations complexes qui les relient aux phénomènes sociaux superstructurels, tout en apportant des perspectives complémentaires et alternatives vis-à-vis de questions abordées par le biais d'autres optiques de recherche.

D'autre part, les interrogations et expérimentations méthodologiques développées dans cette partie semblent clairement montrer que **l'approche critique et la recherche empirique ne sont aucunement inconciliables** ; mes « excursions au sein de l'industrie culturelle » indiquent, de plus, qu'il est tout à fait envisageable de dépasser certains obstacles propres aux travaux de l'« Ecole de Francfort », qu'il s'agisse de limites posées par les théoriciens critiques eux-mêmes ou bien de réserves émises par les tenants d'autres courants de recherche. En guise de conclusion, il convient de proposer quelques réflexions supplémentaires, en considérant dans un premier temps certains éléments significatifs de la situation actuelle que je n'ai pas eu l'occasion de développer plus haut, puis en formulant une ou deux remarques d'ordre méthodologique, qui nous amèneront, enfin, vers les grandes lignes de réflexions théoriques que je développerai dans la dernière partie de ce travail.

E.1. Diverses représentations des récentes évolutions.

Durant mes diverses expériences sur le terrain, que relatent les quatre chapitres précédents, ainsi que celui consacré aux enquêtes effectuées auprès des lycéens, j'ai régulièrement été amené à considérer les **réactions** que les différents acteurs sociaux manifestaient **vis-à-vis des plus récentes évolutions intervenues dans le domaine de la diffusion et de la réception musicales**. Ces modifications, dont j'ai rendu compte au début de cette partie, proviennent, comme on l'a vu, des possibilités de partage de fichiers informatiques offerts par le développement des réseaux P2P et autres modalités de distribution « gratuite » de supports musicaux. Présentés, par l'immense majorité des responsables de l'industrie

phonographique (puissamment relayés, en cela, par les principaux médias écrits et audiovisuels), comme étant l'unique facteur déclencheur de la baisse des ventes de disques et la cause de la soi-disant « crise » qui frapperait l'industrie, ces nouveaux usages s'accompagnent d'une **pléthore de représentations fort intéressantes**.

Parmi celles-ci, on peut donc relever une première catégorie de discours, dont le noyau commun est constitué par **une profonde incompréhension et une crainte manifeste** face à un phénomène jugé dangereux non seulement pour la stabilité économique du secteur « culturel », mais également pour la santé du corps social dans son ensemble. Par ailleurs, il existe une seconde attitude fréquente, qui se résume à une sorte d'**observation « détachée », volontiers « visionnaire »**, dont émanent les prévisions les plus farfelues concernant les *hybridations esthétiques* que provoqueraient les usages des réseaux P2P ou la prodigieuse expansion du pouvoir des récepteurs que ces pratiques entraîneraient à terme. Enfin, on trouve une minorité d'acteurs sociaux qui, par un étonnant renversement dialectique, croit percevoir en ces évolutions **une opportunité historique, une sorte de « petite porte » de la révolution**, grâce à laquelle la culture ainsi réappropriée par les masses deviendrait un puissant vecteur de transformation sociale.

Bien entendu, ces trois schémas « forcent un peu le trait » et il existe des « éléments modérés » dans chacune des catégories ; on trouve également de nombreux cas d'individus qui, tout en s'adonnant à un usage intensif du P2P, redoutent vivement d'éventuelles sanctions pénales qu'ils considèrent au final comme « normales », prenant ainsi part à un jeu du chat et de la souris qui ne conteste au fond en rien l'autorité d'un système économique (et de ses ramifications juridiques) qui pourrait à tout moment condamner le « criminel » à de lourdes peines. Mais intéressons-nous au premier de ces trois discours types, qui est de loin le plus bruyamment diffusé (même s'il est difficile de connaître précisément l'étendue de son emprise).

Mes propres observations sur le terrain ainsi que la veille informationnelle que j'effectue sur cette question depuis plusieurs années m'ont fourni de très nombreux exemples qui attestent de l'hostilité évidente des responsables de l'industrie du disque face au P2P, ainsi que des diverses stratégies mises en œuvre par ces derniers pour combattre ce phénomène, tant par des dispositifs légaux, la promotion de nouveaux produits et « services », que par la diffusion de discours idéologiques plus ou moins élaborés mettant en cause l'irrégularité du téléchargement « gratuit ». Ce qui semble être fondamentalement dénoncé par ces acteurs sociaux, ce n'est pas tant le fait que les réseaux P2P décuplent la diffusion des produits musicaux – la prouesse technique semble au contraire admirée « à sa juste valeur » et, comme je l'ai moi-même signalé, il ne semble pas que ces nouvelles formes de distribution conduisent à une quelconque baisse du « rayonnement » des productions l'industrie musicale – mais plutôt les potentialités socio-économiques que ces nouveaux usages pourraient contenir en germe, selon leurs détracteurs.

En effet, ce qui est aujourd'hui redouté tient au simple fait que le partage de fichiers fait planer sur l'industrie phonographique **le spectre diabolique de la collectivisation**, notion

absolument inadmissible pour ces représentants du capital financier que sont les porte-parole des éditeurs phonographiques et autres dirigeants de grandes entreprises de distribution. A titre indicatif, il est intéressant de rappeler quelques pistes envisagées pour trouver une « solution » au « problème » du phénomène du téléchargement « gratuit », lors d'un colloque ayant eu lieu au Sénat, fin septembre 2004 (cette réunion avait pour nom « Les réponses aux défis du Peer-to-peer » et regroupait, outre les membres d'une commission sénatoriale, des représentants des entreprises de fourniture d'accès internet et un ensemble de représentants de l'industrie phonographique : syndicat national de l'édition phonographique, S.A.C.E.M., syndicats d'auteurs, compositeurs et musiciens, etc.). De manière prévisible, les fournisseurs d'accès internet (F.A.I.) se sont opposés à l'hypothèse d'une « surtaxation de l'upload » (qui s'appliquerait en fonction de la quantité de données téléchargées à *partir de* l'ordinateur de l'internaute ainsi taxé), ainsi qu'à la mise en place de licences légales sur chaque fichier informatique, puisque ces deux « solutions » entraîneraient une hausse des tarifs appliqués par les F.A.I. et l'attribution de devoirs de contrôle et de comptabilité accrus à ces derniers. Mais les objections les plus véhémentes furent émises par les représentants de l'industrie phonographique, face au projet de la « rémunération pour copie privée ». Celui-ci proposait d'instaurer une taxe fixe (appliquée aux montants perçus par les F.A.I.) dont les revenus seraient reversés aux diverses sociétés civiles en charge de redistribuer leurs rentes aux ayant-droit, suivant le même processus de redistribution aujourd'hui en vigueur lors de l'achat d'une cassette ou d'un compact disc vierge. Ainsi, il était envisagé que l'ensemble des ayant-droit bénéficierait d'un même montant, indépendamment du nombre de fois où chaque titre avait été téléchargé sur les réseaux P2P : répartition collective inacceptable pour l'industrie du disque, comme le rappelle un intervenant du stage C.I.F.A.P. dans l'extrait suivant, que je reproduis également parce qu'il en dit long sur ces représentations idéologiques que partagent aussi de nombreux musiciens (qu'ils soient « alternatifs » ou « mainstream » !).

« Là encore, les sociétés civiles ne sont pas d'accord, parce qu'on aurait une répartition globale, alors que eux, ils veulent une répartition à l'acte, sur ce qui est soit téléchargé, soit échangé, etc. Les sociétés civiles, elles sont là : "A bas les bolcheviques !" C'est drôle, j'ai l'impression d'être en 17. Mais en même temps, c'est vrai que les artistes sont quand même très attachés à ce qu'il y ait une relation individuelle, ce qui est tout à fait compréhensible. C'est ça le problème, rémunération globale ou rémunération individualisée à l'acte, au téléchargement. »

L'affirmation catégorique selon laquelle les artistes sont « très attachés » à la répartition individuelle des revenus est caractéristique des productions idéologiques véhiculées dans le cadre de cette rencontre entre représentants de l'industrie et musiciens semi-professionnels que fut le stage C.I.F.A.P., et qui semblent, elles aussi, avoir eu pour fonction de neutraliser par avance toute forme de réflexion sur des formes d'organisation économique alternatives. On s'aperçoit d'ailleurs comment cette pauvreté de l'imaginaire (que j'ai illustré à de nombreuses reprises plus haut) a pu générer des charges particulièrement virulentes lorsqu'il s'agissait de remettre en cause les potentialités que soulèvent le phénomène du partage de fichiers par réseau P2P. Dans une

autre intervention, un formateur insistait sur les liens entre le « piratage » et l'essor du « marché noir » du disque, reprenant ici une représentation extrêmement répandue qui veut que l'usager de P2P soit une sorte de modèle réduit du trafiquant de disques. Ce recours à l'amalgame se révèle fort révélateur de la fonction de ce discours :

« Ça c'est au niveau individuel mais il y a aussi une lutte contre le trafic organisé et là c'est carrément des mafias qui sont derrière tout ça, pour qui c'est une nouvelle activité après la prostitution et la vente de drogues. hein ! Parce que ça peut représenter des sommes faramineuses dans certaines zones géographiques, Amérique Latine et Asie, essentiellement. »

Là encore, ne s'agit-il pas d'une authentique production idéologique ? Que sont ces soi-disant mafias sinon des compétiteurs des maisons de disque qui (se) sont exclus de la compétition « légale » – soit parce que cette façon de procéder est plus lucrative, soit parce qu'elle échappe, par un processus social complexe de domination, à ces « acteurs » particuliers que sont les « mafieux » ? De plus, on s'aperçoit clairement comment la référence au proxénétisme, au trafic d'être humains et de substances toxiques, vient compléter le tableau, en nous rappelant qu'il y a malheureusement des endroits dans le monde qui ne bénéficient pas de notre bon « droit » bourgeois et de la juste répartition de la plus-value que celui-ci assure !

On trouve, de même, des manifestations évidentes de la crainte éprouvée par les responsables de l'industrie phonographique, face aux risques imaginaires de *collectivisation* que le téléchargement « gratuit » fait peser, dans les deux extraits suivants d'un article du journal *Le Monde*. Le premier est issu d'un entretien avec Gilles Bressand, président du S.N.E.P. ; le second d'une interview du P.D.G. de la F.N.A.C., Denis Olivennes :

« La nature humaine stocke, mais elle a aussi besoin de repères physiques. Il n'y a pas de crise de la consommation de musique, mais crise du paiement. Aujourd'hui, une génération *perdue* acquiert sans payer. Mais elle va s'embourgeoiser. A partir du moment où il y aura un coût, elle rationalisera son plaisir. »

(...)

« La question préalable est "va-t-on endiguer le piratage ?" Tant que le choix est entre gratuit et payant, le gratuit l'emporte. L'accès au téléchargement est une formidable révolution (*sic*), et on ne reviendra pas en arrière. Il faut seulement garder le confort et enlever la gratuité. »⁷¹³

Ces deux interventions sont extrêmement intéressantes : dans le premier extrait, le président du S.N.E.P. livre un aperçu limpide de sa conception des réseaux P2P. Selon lui, il s'agirait là, essentiellement, d'une nouvelle technique de stockage. Dans son optique, celle-ci ne saurait répondre aux besoins de la « nature humaine » (*sic*), qui réclame des « repères physiques »... Mais lorsqu'on s'interroge sur la nature exacte de ces prétendus repères, la

⁷¹³ LESPRIT, Bruno, « La révolution numérique aura-t-elle la peau du CD ? », in *Le Monde*, 30/04/2005, p16. C'est moi qui souligne en italique.

réponse paraît pour le moins intrigante : puisqu'il ne peut plus, à terme, s'agir d'un véritable support physique (le CD étant soit remplacé par les fichiers numériques « virtuels » correspondant à l'album, soit « gratuitement » gravé à partir de ceux-ci), il apparaît donc que M. Bressand fait ici **explicitement référence à l'abstraction de la valeur d'échange**, à la somme d'argent que le consommateur futur, « rationalisant » son plaisir, dépensera en échange de fichiers « légalement » téléchargés. C'est ce que confirme clairement le P.D.G. de la *F.N.A.C.* dans la seconde citation : pour lui, il importe tout simplement d' « enlever la gratuité » et de réaffirmer la prééminence de l'échange marchand.

L'analyse de ces deux extraits laisse songeur, tant la stratégie de l'industrie phonographique y est ouvertement expliquée : contre l'éventualité d'un stockage collectif des données numériques, il s'agit de souligner l'individualité que garantissent les « repères physiques » d'une quantité donnée d'euros (et derrière lesquels se profile si clairement le principe d'échange). Comment faire pour parvenir à ce but ? Rien n'est plus simple : enlever le choix entre « gratuit » et payant (grâce à l'intervention législative et la répression), puis aider cette jeunesse temporairement *perdue* à s'embourgeoiser, à apprendre comment « rationaliser » son plaisir, en lui offrant tout le « confort » des sites payants (c'est là le deuxième front d'action, celui du combat idéologique).

Pour atteindre cette finalité, **les responsables de l'industrie phonographique ont trouvé en l'Etat français un allié de taille**. Courant 2004, celui-ci s'est distingué en participant à la réalisation d'une plaquette « d'information » destinée aux collégiens et lycéens de France, qui fut distribuée à environ cinq cent mille exemplaires (avec le concours des services du Ministère de l'Education Nationale) dans les établissements scolaires à partir de la rentrée de septembre 2004.⁷¹⁴ Ce guide, intitulé « Adopte la Net attitude ! » annonce d'emblée la couleur dans son « édito » :

« Télécharger de la musique, des films et des jeux. Tout est possible et facile sur internet ! Et si l'artiste n'avait pas donné son accord pour que ses œuvres soient diffusées sur les réseaux P2P ? Tu ne te poses pas toujours la question. Pourtant, c'est important d'y penser car l'économie du "tout gratuit" est une fiction ! »

Réalisé par le Forum des droits sur internet, en partenariat avec trois ministères (Culture et Communication, Education Nationale, Economie et Finances⁷¹⁵), la multinationale *Vivendi Universal*, la S.A.C.E.M., le S.N.E.P. et l'U.N.A.F. (Union nationale des associations familiales), ce « code de la route du droit d'auteur sur internet » (pour reprendre les termes du ministre de la culture Donnedieu de Vabres), stigmatise le téléchargement « gratuit », tout en enjoignant les lycéens, de manière répétée, à « soutenir la création en téléchargeant sur des sites de vente en

⁷¹⁴ On peut trouver ce pamphlet sur le site suivant : <http://www.foruminternet.org/net-attitude/> ou <http://www.droitdunet.fr/net-attitude/>, consultés le 02/08/2005.

ligne ». Vantant les mérites et le confort de ces sites (bonne qualité de l'encodage, ergonomie, rapidité, fiabilité, catalogues de plus en plus riches⁷¹⁶ -- « Visitez-les régulièrement ! »), ce fabuleux petit exercice de propagande enfonce le clou, en signalant tout d'abord que ce sont les pauvres « petits » artistes qui pâtiront de la conduite irresponsable de celles et ceux qui n'adoptent pas la « net attitude », puis en menaçant clairement les jeunes de sanctions pénales (voire pire, d'exclusion de certaines nobles carrières professionnelles ! :

« Réalise une chose : si, lorsque tu télécharges une musique ou un film sur les réseaux P2P, ceci te conduit à ne plus acheter de CD ou de vidéos, ou à ne plus aller au cinéma, une partie du monde artistique ne gagne plus d'argent. L'artiste est souvent le premier touché : il gagnera moins et ce sont les plus "petits" qui risquent de disparaître. Mais, il y a plus grave encore. Si tout devient gratuit, alors il n'y a plus d'argent pour découvrir de nouveaux talents et lancer de jeunes artistes. La diversité de la création artistique peut-être menacée ! »

(...)

« Tu ne peux pas partager sur les réseaux P2P des œuvres si tu n'as pas obtenu l'autorisation de leurs ayants droit (...). Si tu partages des musiques ou des films sans autorisation, tu seras considéré comme contrefacteur et cela, même si tu ne revends pas les œuvres gravées. Le Code de la propriété intellectuelle prévoit des peines maximales pouvant aller jusqu'à 300 000 euros d'amende et 3 ans de prison. (...) Par exemple, Bruno, qui avait déjà été condamné pour avoir gravé et revendu sur internet des CD audio, et qui a récidivé, a été condamné à 6 mois de prison ferme par la Cour d'appel de Paris. Si tu es condamné, cela peut être inscrit à ton casier judiciaire et certaines portes risquent de se fermer : concours administratifs, professions d'expert-comptable, d'avocat, de notaire...»

(...)

« Si je suis condamné, qui paye ? Si tu as moins de 18 ans, ce sont tes parents ! »

A ce ton condescendant et paternaliste, où la menace se mêle à la démagogie, s'ajoutent des omissions flagrantes, comme le signale fort judicieusement la « contre plaquette » réalisée par la ligue ODEBI, association proche des mouvements *copyleft* promouvant l'utilisation de licences libres⁷¹⁷. Ce guide, intitulé « Adoptez la Net Attitude », qui n'a malheureusement pas bénéficié des mêmes moyens en termes de distribution que le pamphlet industrielo-ministériel, apporte les précisions suivantes :

« Le guide "Adopte la Net Attitude" est aussi scandaleux par ce qu'il ne dit pas, par ce qu'il cache volontairement. Il donne l'exemple d'un internaute condamné à 6 mois de prison ferme, et oublie étrangement d'évoquer la récente décision de la cour d'appel de Montpellier qui a innocenté un internaute poursuivi en jugeant que le téléchargement relève de la copie privée. Le guide cite l'article

⁷¹⁵ Le Ministère de la Culture et de la Communication finança la réalisation de la plaquette à hauteur d'un tiers du coût total ; le ministre de la Culture et le ministre de l'Education Nationale ont tous deux droit à une citation éclairée sur la deuxième page du guide, juste au-dessous de l'édito.

⁷¹⁶ C'est-à-dire, en somme, tout ce que l'on trouve déjà, en mieux, sur les sites « gratuits » !

L. 122-4 du code de la propriété intellectuelle, qui dispose que "toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite", et oublie étrangement de citer l'article L. 122-5 qui dispose que "lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : 1° les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille ; 2° les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective." Cette façon de présenter la Loi aux élèves, en imposant des devoirs tout en cachant des droits, est profondément choquante, et ne peut que rappeler une époque où l'on enlevait certains personnages des photos dans les manuels d'histoire. »

Organisés en France notamment autour de l'association et du site musique-libre.org, auquel j'ai fait référence à plusieurs reprises auparavant, les défenseurs d'une diffusion libre d'œuvres protégées par licence *copyleft* se placent dans une optique d'opposition à l'industrie du disque et de court-circuitage des diverses étapes de la « médiation culturelle » *classique* (dénonçant ouvertement la répartition de plus-value qui s'effectue ainsi à partir de la vente de produits musicaux). Il s'agit là de **revendications proches de ce troisième positionnement** face au P2P que j'évoquais plus haut et qu'il m'a notamment été permis d'observer grâce à des entretiens informels réalisés avec des acteurs culturels bordelais impliqués dans ce mouvement.⁷¹⁸

Un membre du groupe bordelais *Aléatoire* a souligné les avantages que présente ce système dans lequel les œuvres sont déposées sous licence libre et mises à disposition gratuite du public sur le portail <http://www.musique-libre.org>. Pour la chanteuse de cette formation, c'est notamment pour les « petits » groupes (que l'industrie phonographique déclare cyniquement vouloir protéger) : son pamphlet à destination des jeunes scolarisés) qu'un tel mode de diffusion peut être intéressant, puisque c'est, de toute manière, par le biais des concerts que la grande majorité des groupes et musiciens parviennent (éventuellement) à subvenir à leurs besoins financiers, et non pas par la vente de CDs. Selon les partisans de ce mouvement, la diffusion des œuvres par le biais du téléchargement libre permettrait d'accroître le public des musiciens et de rendre ainsi plus accessible leur travail artistique. De plus, ces acteurs sociaux comptent – peut-être un peu naïvement – sur le développement de médias « parallèles », *blogs* et autres forums de discussion, pour constituer des réseaux d'information qui seraient en mesure de « concurrencer », à terme, les médiateurs officiels établis. De même, il est grandement question de la mise en place de réseaux de distribution « indépendants » qui permettraient de court-circuiter les grandes entreprises aujourd'hui spécialisées dans ce domaine, afin de permettre la vente en format CD d'œuvres musicales protégées par licence libre (démarche qui peut paraître assez paradoxale dans la mesure où l'on peut acquérir ces mêmes produits sans échange monétaire sur des sites comme musique-libre.org).

⁷¹⁷ On peut télécharger ce guide à l'adresse suivante : http://www.odebi.org/telecharger_guide.php (consulté le 02/08/2005).

⁷¹⁸ J'ai également pu obtenir de nombreuses informations sur les projets en cours en matière de diffusion, notamment, par le biais du forum « Fuck Showbiz » (<http://www.diogene.ch/fuckshowbiz/>) et de la lettre de diffusion que propose ce collectif basé en Suisse.

Concernant l'échange par réseaux P2P de produits musicaux protégés par le code de la propriété intellectuelle (et par conséquent soumis au copyright « traditionnel »), ces acteurs sociaux sont évidemment en « porte à faux » avec la position des représentants de l'industrie phonographique. La ligue ODEBI met ainsi l'accent sur le manque de lucidité des maisons de disque par rapport aux évolutions techniques ayant entraîné le développement de l'encodage MP3 et des systèmes d'échange de fichiers. Le guide « Adoptez la Niet Attitude » dénonce avec fermeté la stratégie actuelle de l'industrie phonographique qui consisterait à s'abriter derrière le prétexte illusoire d'une « crise » de la demande pour réduire ses investissements de recherche et développement, restructurer ses moyens de production et accentuer encore davantage le formatage musical et l'appauvrissement de l'offre, tout en faisant du phénomène P2P une nouvelle source de revenus (que génèrent les poursuites judiciaires de plus en plus fréquentes en Europe, comme en Amérique du Nord).

A observer de plus près cette posture face à la question du téléchargement de musique, tant dans sa dimension constructive (mise en place de portails de téléchargement libre et autres projets logistiques, protection des œuvres par *copyleft* et dépôt de celles-ci sur les sites de diffusion) que dans ses aspects contestataires (dénonciation des pratiques de l'industrie phonographique, volonté de court-circuiter les médiateurs établis), on s'aperçoit qu'il existe **une volonté de rupture d'ordre révolutionnaire chez de nombreux acteurs de ce mouvement**, qui s'inscrivent majoritairement au sein d'autres démarches politiques, souvent proches du courant « altermondialiste » : la critique « active » de l'industrie du disque participe à une dénonciation plus globale du système économique et social dans son ensemble.

Pendant, il apparaît que ce positionnement rencontre **plusieurs obstacles internes**. D'une part, il semblerait que malgré une production intellectuelle (et idéologique) fort vivace – il n'y a qu'à se rendre sur les forums des sites mentionnés ci-dessus pour se rendre compte de la densité de celle-ci –, les tenants de la « musique libre » peinent à mettre en place une analyse globale pertinente de la situation actuelle et de leurs propres fonctions de producteurs et de médiateurs. Il existe en effet des contradictions fondamentales entre leurs critiques – fussent-elles pertinentes – de l'organisation économique du secteur « culturel », leur position (favorable) par rapport au téléchargement « gratuit » des productions de l'industrie phonographique (qui évacue implicitement à la fois la question des contenus de celles-ci et le problème de la fonction impartie aux « sous-traitants idéologiques » que constituent les utilisateurs de réseaux P2P), et les « solutions » préconisées, dont on peut légitimement se demander si elles ne constituent pas, au fond, qu'une simple *alternance* de plus, tant l'échange marchand y est encore amené à jouer un rôle primordial.

D'autre part, ayant eu l'occasion de m'entretenir avec un certain nombre d'autres musiciens ayant choisi de distribuer leur travail par le biais de portails tels que musique-libre.org, j'ai pu me rendre compte que, pour une partie significative d'entre eux⁷¹⁹, il pouvait s'agir là d'une solution

⁷¹⁹ Je tiens à préciser que le groupe *Aléatoire* ne semble aucunement envisager une telle « reconversion » et que ses propres productions témoignent d'un farouche engagement militant en faveur de la « musique

temporaire, qui n'excluait en rien une future « compromission » avec l'industrie du disque – fût-ce par l'établissement d'un contrat d'artiste avec un label « indépendant » (dont l'analyse économique globale met clairement en lumière la fonction auxiliaire occupée par de telles structures dans ce secteur). Il semble en tout cas que ce **positionnement radical reste à la fois minoritaire** (ce qui est sans doute partiellement lié aux incohérences internes du mouvement lui-même) et extrêmement fragile, sur le plan externe. En effet, cette configuration ne peut pas être correctement appréhendée si l'on ne prend pas en considération le manque de moyens dont disposent les défenseurs de la « musique libre » face à une industrie puissamment relayée par les médiateurs officiels, qui agite **le star-system à la manière d'une sorte de « carotte idéologique »**, dont l'efficacité reste imposante. Le refrain qu'entonnent implacablement les représentants de l'industrie du disque – « Signez, vous pourriez devenir une star, vous pourriez gagner des millions ! » – nourrit encore les espoirs de ces centaines de milliers de musiciens qui rejoignent volontairement les viviers des *majors* en leur livrant maquettes et press-books.

Même si l'absurdité d'une telle promesse est aujourd'hui reconnue de tous, statistiquement établie, il n'en demeure que cette aspiration à s'élever parmi les étoiles, au-dessus de la foule des *losers*, constitue un frein puissant pour le développement du *copyleft* et de la « musique libre ». C'est en partie cet espoir (proche de celui que nourrit l'amateur sportif entièrement absorbé par l'image du champion sur le podium) qui explique la réticence des créateurs contemporains face à ce mouvement et contribue ainsi à l'ignorance générale qu'il suscite parmi les récepteurs potentiels – **méconnaissance par ailleurs soigneusement entretenue par la presse et les médias audiovisuels**, dont les savantes analyses de la « crise de l'industrie musicale » omettent systématiquement toute référence aux avantages potentiels que présente cette forme de collectivisation du travail artistique.

E.2. Starisations contemporaines.

Ayant déjà travaillé sur ce thème de la starisation à plusieurs reprises, il s'agit évidemment d'un « outil » de l'industrie que j'ai continué d'observer avec beaucoup d'attention durant les trois années où je travaillais à ma thèse. Le foisonnement de ces **émissions-concours** où des inconnus sont transformés en célébrités en l'espace de quelques semaines m'a évidemment interpellé, tant du point de vue de l'attention que suscitent ces spectacles, l'investissement financier qu'ils motivent parmi toutes les composantes de l'industrie culturelle, qu'en ce qui concerne plus spécifiquement la question des productions idéologiques propres à de telles émissions.

L'affirmation abstraite de l'horreur économique et la célébration de l'exclusion comme

libre » comme outil intégralement alternatif, même si de telles résolutions – assez rares, du reste – n'échappent pourtant pas aux contradictions énoncées ci-dessus.

espèce de nouvelle « valeur » sociale constituent deux *leitmotive* de ces produits en termes de contenu, tandis que leur prétendu « réalisme » est présenté comme la dernière des trouvailles du marketing, comme si les concepteurs de *Star Academy* s'imaginaient réellement qu'en proposant aux téléspectateurs cette piteuse caricature des rouages du star-system, ils pourraient durablement dépasser les chiffres de ventes de leurs CDs, fichiers numériques, sonneries de téléphone portable et autres t-shirts !

Les *Star Academy*, *Nouvelle Star* et autres *Popstars* apparaissent clairement comme des « arnaques » mesquines sans que l'on ait besoin de leur consacrer des chapitres entiers de réflexion. On reste néanmoins interloqué par le véritable déferlement de médiations idéologiques accompagnant ces produits, qui s'est manifesté tant par l'engouement qu'ils suscitent parmi les récepteurs (sans doute amplifié par le fait que les « apprentis stars » sont présentés comme pouvant être les voisins ou les collègues du type assis devant sa télé), que par l'intense couverture médiatique dont ils ont bénéficié – qui va des dizaines de magazines montés de toute pièce pour la durée d'une émission, jusqu'aux publications les plus sérieuses qui consacraient des dossiers spéciaux à la « télé-réalité », comme s'il s'agissait d'un phénomène social inédit, de premier ordre, annonciateur de bouleversements psychosociologiques profonds, et non pas d'une synthèse de vieilles ficelles remise au « goût du jour » afin de satisfaire la soif de profits immédiats des hommes pressés de l'industrie du disque.

Les amateurs de musique rock auront peut-être reconnu dans la phrase précédente quelques références à un *tube* du groupe français *Noir Désir*, dont le chanteur, Bertrand Cantat, s'est présenté comme un chantre de l'opposition aux stratégies financières des *majors* en s'en prenant directement au P.D.G. de *Vivendi Universal*, Jean-Marie Messier, lors de la cérémonie des *Victoires de la musique*, le 9 mars 2002⁷²⁰.

Le cas de *Noir Désir* serait éminemment intéressant à étudier du point de vue de la situation de ce groupe au discours ouvertement militant et néanmoins contractuellement lié au label *Barclay* (aujourd'hui contrôlé par la société *Universal*) – ce qui pose avec acuité la question de l'intégration par l'industrie musicale des tentatives de rupture qu'elle suscite, et rejoint par extension les réflexions formulées par Frederic Jameson dans son ouvrage sur le postmodernisme (ou encore celles de Luc Boltanski et Eve Chiapello), concernant les stratégies de réappropriation des oppositions et des « marges », qui ont permis au capitalisme de se restructurer dans sa phase actuelle.

Néanmoins, il me semble plus à propos, ici, de fournir quelques informations concernant les processus de médiation qui ont entouré ce groupe à partir du drame de juillet 2003, lorsque la compagne du chanteur de *Noir Désir*, Marie Trintignant, est décédée à la suite d'une bagarre qu'elle avait eu avec Bertrand Cantat. Il est en effet extrêmement intéressant de noter que dès l'annonce de cet incident (très largement couvert et commenté par les médias français,

⁷²⁰ On peut trouver la « lettre adressée à notre cher PDG », lue en direct à cette occasion, sur la page internet suivante : http://nwardesir.free.fr/a01_groupe_articles_cont.php?select=42, consulté le 14/09/2005.

notamment les magazines *people* et la presse à scandales), les ventes de disques de ce groupe de rock ont enregistré une hausse significative – du reste quelque peu gênante pour son label, qui constatait clairement la corrélation entre cette envolée et le « drame de Vilnius » qui avait entraîné la mort de l'actrice Marie Trintignant et l'emprisonnement de son compagnon. C'est avec un certain embarras que Pascal Nègre, le P.D.G. d'*Universal*, s'est senti obligé de minimiser la hausse des ventes, qui, selon les chiffres qu'il avance, correspondait tout de même à une augmentation d'environ 65% :

« J'ai été très choqué d'un certain nombre de papiers qui sont sortis dans la presse, titrant que les ventes de *Noir Désir* explosaient. La réalité est qu'on est passé de sept cents, huit cents ventes à mille deux cents ventes, donc on vend cinq cents disques de plus par semaine. »⁷²¹

De même, dans les mois qui ont suivi, l'engouement pour ce que la presse appelait maintenant « l'affaire Cantat-Trintignant » ne s'est aucunement démenti. Observant, à Paris, Bordeaux et Toulouse, les rayons de la *F.N.A.C.* et de *Virgin Megastore*, j'ai pu me rendre compte de l'intérêt que cette situation semblait présenter pour les grands distributeurs spécialisés (si la multiplication d'articles dans les hebdomadaires *people* ne constituait pas en soi un indicateur assez fiable de l'opportunité que le « drame de Vilnius » offrait aux marchands d'espaces publicitaires). En effet, dès la rentrée de septembre 2003, on a pu constater que les têtes de gondoles des rayons de librairie « beaux-arts » de ces grands magasins présentaient de façon ostentatoire les dernières sorties concernant le groupe français, à savoir l'ouvrage *Noir Désir : l'expérience des limites*, fruit d'entrevues réalisées avec Cantat par deux éditeurs de la région bordelaise, Jean Yssev et Dominique-Emanuel Blanchard (sorti plus tôt la même année) et un petit livre publié par les éditions *Librio* et portant également le nom du groupe (sorti en septembre 2003). Dans les dix-huit mois qui suivirent, six autres ouvrages emboîtèrent le pas : *Mort à Vilnius*, de Stéphanne Bouchet et Frédéric Vézart, en mars 2004 ; *Noir Désir : le creuset des nues*, de Candice Isola, en avril 2004 ; *Nous n'avons fait que fuir*, ouvrage de poésie accompagné d'un enregistrement inédit de Bertrand Cantat en CD, en juin 2004 ; *Noir Désir : tout est là*, de Sébastien Raizer, en septembre 2004 ; *Méfaits divers*, témoignage du frère de Bertrand Cantat, en octobre 2004 ; *Noir Désir de A à Z*, de Vincent Laufer, en janvier 2005 (sans compter le plaidoyer de Nadine Trintignant contre le « meurtrier », *Marie, ma fille*, sorti dès octobre 2003). La « passion » suscitée par l'affaire⁷²² semble clairement confirmée par le fait que neuf éditeurs différents aient chacun jugé rentable de publier un ouvrage plus ou moins directement lié à

⁷²¹ Source : Entretien sur *RTL*, le 28/08/2003.

⁷²² Dans les mois qui ont suivi la mort de Marie Trintignant, il n'était pas rare d'entendre s'opposer violemment les pro-Cantat et les détracteurs du « meurtrier » ; de même, jusqu'au début de l'année 2004, les principales radios musicales privées ont observé une sorte de période de deuil, par le biais d'un moratoire sur la diffusion de chansons de *Noir Désir* (ce qui peut sembler assez paradoxal lorsqu'on sait que les ventes d'albums du groupe étaient alors en hausse).

Bertrand Cantat durant ce laps de temps – un dixième a suivi, cette année –, alors qu'un seul avait auparavant tenté l'expérience, les éditions *Verticales*, en 1999⁷²³.

Si j'apporte ces diverses informations, c'est avant tout pour souligner le fait que l'incident survenu à Vilnius en juillet 2003 a entraîné un regain d'intérêt public considérable pour le chanteur Bertrand Cantat et son groupe *Noir Désir*, fort intéressant à analyser, du point de vue des médiations qui accompagnent et « amplifient » en quelque sorte leur musique depuis cette date. J'ai pu commencer un travail de repérage de ces processus de médiation, tant par le biais d'une lecture approfondie de certains ouvrages cités ci-dessus et d'articles parus dans la presse sur l'affaire⁷²⁴, qu'au travers de nombreuses conversations auxquelles j'ai assisté ou pris part⁷²⁵. L'observation montre en effet que, tout comme ce fut le cas pour le chanteur américain Jim Morrison, la communication entre les spectateurs⁷²⁶ et la star, se fait par le biais de canaux et de messages qui n'ont que fort peu de choses à voir avec le travail artistique du groupe *Noir Désir*.

Le « drame de Vilnius » présente, au final, tous les ingrédients requis pour en tirer un succès commercial de premier ordre : *l'amour* entre un rocker sulfureux et une actrice à fort tempérament, et *la mort* violente de cette dernière – qui plus est : la mort suite à des coups livrés par son amant vraisemblablement jaloux et sous l'emprise de substances illicites ! La prépondérance accordée, au cours du processus de médiation, à ces éléments centraux que sont l'amour, la drogue, la violence et la mort, présente une analogie fondamentale avec la starisation de Jim Morrison, sur laquelle porte spécifiquement mon ouvrage précité (même si le cas de Cantat est spécifique dans la mesure où l'incident de l'été 2003 vient « précipiter » – dans tous les sens du terme – une starisation déjà en cours).

Il me paraît important de souligner le caractère symptomatique de cet exemple : on peut y percevoir très clairement comment les différents participants à la médiation (*fans* de *Noir Désir*, consommateurs *lambda*, journalistes, écrivains, proches de Cantat ou de Trintignant, avocats des deux parties, représentants de l'industrie phonographique, etc.) se sont en quelque sorte assemblés pour mettre en commun les ingrédients nécessaires à la réalisation ultime de plus-value, en co-produisant un « texte » pour accompagner la musique de *Noir Désir*, devenue ainsi « prétexte » à l'échange marchand et sans doute désormais plus instrumentalisée que jamais !

⁷²³ Je rappelle que le groupe *Noir Désir* existe depuis le milieu des années 1980 et a connu ses premiers succès nationaux lors de la sortie de l'album *Veillez rendre l'âme (à qui elle appartient)*, en 1989.

⁷²⁴ Un de mes amis, lui-même *fan* de *Noir Désir*, a systématiquement compilé tous les articles parus au sujet de Bertrand Cantat depuis juillet 2003 dans les magazines *VSD*, *Paris-Match* et *Entrevue*, ainsi que dans les journaux *Sud-Ouest*, *Le Monde* et *Libération*.

⁷²⁵ J'ai notamment pu effectuer une observation soutenue lors d'une soirée spéciale consacrée à *Noir Désir* au *Bar des copains*, rue Chauffour, à Bordeaux, en janvier 2005, mais j'ai également constaté comment « l'affaire Cantat-Trintignant » a alimenté de très nombreuses discussions au sein de mon entourage et bien au-delà, de la même manière qu'ont agi, historiquement d'autres « tragédies » ou « scandales » tels que les violences subies par la chanteuse Tina Turner aux mains de son mari Ike, par exemple, ou, plus près de nous, les tueries entre rappeurs américains appartenant à des « gangs » rivaux.

⁷²⁶ Dans ce cas le simple terme de « consommateurs » serait sans doute plus adéquat puisque Cantat ne se produit évidemment pas en public, étant actuellement emprisonné près de Toulouse.

Il m'a semblé utile d'évoquer cet exemple précis de starisation ; d'une part, pour illustrer comment il s'inscrit au sein de la configuration actuelle de l'industrie musicale et peut, de cette façon, être plus finement appréhendé ; d'autre part, car le parcours de la star Cantat, plus particulièrement depuis l'été 2003, rejoint de façon manifeste ceux de Jim Morrison, Ian Curtis, Kurt Cobain, et tant d'autres individus que l'industrie musicale transforme en fétiches pleurnichards des rayons de magasins *Cultura*, ces « poètes maudits » du capitalisme avancé, aux frasques névrotiques si lucratives.

Si l'exemple de *Noir Désir* soulève une fois de plus la question de l'adéquation idéologique et de l'*interchangeabilité* relative des acteurs sociaux participant aux processus particuliers de médiation, mes recherches de terrain m'ont également fourni l'occasion d'observer de nouveau les rouages mêmes de la starisation, par le biais du témoignage d'un directeur artistique travaillant pour un label du groupe *Sony-B.M.G.*, avec lequel j'ai pu réaliser un entretien « libre ». Au cours de cette interview, il a été question des pratiques privilégiées par ce dernier en termes de « recherche et développement » de nouveaux artistes – ou, pour le formuler autrement, **comment un label s'y prend pour fabriquer une célébrité** à partir d'un musicien prétendument cueilli dans la « marge ». Le témoignage de cette personne paraît fort intéressant du point de vue du rôle que s'attribue ce « dénicheur de talents » alors même que le musicien concerné, **Bénabar**, n'avait vraisemblablement aucun public lorsqu'il fut « découvert » par les représentants de la maison de disques. On s'aperçoit ainsi comment ces médiateurs professionnels prennent le pari de fabriquer une vedette en s'appuyant sur leur seul « flair » – ce qui s'avère être, du reste, une stratégie « payante », puisque le second album de Bénabar, *Les risques du métier*, a été le trente-deuxième album le plus vendu en France au cours de l'année 2004 (environ quatre cent mille exemplaires vendus à ce jour), tandis que son premier album éponyme fut classé disque d'or dès 2002 (cent mille exemplaires vendus). Je reproduis un extrait significatif de cet entretien informel (à laquelle prend part un autre professionnel de ce milieu, Y., et où mes propres interventions sont précédés de la lettre M.) avant d'en proposer quelques éléments d'analyse.

X : « Tu sens qu'il peut se passer un truc, que les gens comprennent, qu'ils disent : "Tiens, c'est pas mal, ton truc..." Hop, maquette, maquette, maquette... Discrètement, six mois après tu balances le disque, puis après on parle stratégie : qu'est-ce qu'on en fait ? Avec qui ? Est-ce qu'on développe comme ça ? Comment on répartit la thune ? Quelles sont les idées qu'on peut avoir ? »

M : « Là c'est avec le mec que tu signes ou avec la maison de disque ? »

X : « Avec la maison de disque : avec le chef de produit, avec le chef du marketing, avec la promo aussi : c'est vachement important, c'est des mecs qui sont en contact permanent avec les médias, donc ils ont quand même une petite expertise sur la manière de défendre tel ou tel projet. Le service commercial aussi... Donc sans aller trop loin : des *brainstormings* complètement informels, régulièrement, quoi. (...) C'est que du... dans les couloirs, je passe dans les bureaux, j'écoute un truc... C'est super "à la cool". Exemple type : Bénabar : je reçois le truc par la poste, j'écoute des trucs. T'écoutes en général les trucs qui ont l'air naze, en deux secondes, c'est plié. Bénabar, je

trouvais le nom con, j'avais un a priori : "Tiens, ça doit être nul, ça." Et puis j'ai trouvé ça pas mal, on a écouté. Le week-end, je le prends avec moi et j'ai écouté sept fois le disque par plaisir. J'ai dit : "Soit j'suis dingue, soit c'est quand même vachement bon." Et donc le lundi, je commence à chauffer un peu, tu vois ; ton boss, tu fais écouter une ou deux fois, et le jour après, je savais qu'il était en concert le vendredi, je balance un mail : "Vous avez peut-être entendu un truc qui passait dans les chaînes, ça s'appelle Bénabar et il est en concert. Va y avoir du monde ; si quelqu'un veut venir, dites-le moi." On était dix-sept dans le label, j'ai eu vingt-cinq demandes de places ! (*rires*). Dans le public, y avait trente personnes et y en avait vingt cinq du label. Donc là tu dis : "Bon, ben voilà, là c'est bon ! Là, c'est même pas la peine de réfléchir." Et ça n'a pas arrêté, dès que les mecs ont eu l'album dans les mains, pendant deux semaines, on l'entendait partout dans les bureaux. Avant même que la promo ait commencé les mecs appelaient leurs potes : "Putain c'est mortel, faut que t'écoutes ça !" Là, c'est bon. »

M : « Mais le coup de voir que trente personnes dans le public, ça vous a pas refroidi du tout ? »

X : « Au contraire, j'adore ! Personne n'en voulait ! Tout le monde s'en branlait, de Bénabar... »

Y : « Au *Café ailleurs*, c'était pareil, y avait trente personnes aussi. »

X : « Là ça me branche, ça m'intéresse. J'aime bien les concerts où y a cinq personnes... Je regarde pas tellement les mecs qui viennent me voir en disant : "J'ai vendu dix mille albums en indé, etc." Tu peux dire tant mieux, mais si ça se trouve il a déjà fait le plein. Moi je préfère un mec qui me dit... qui me dit pas ça, quoi ; une personne où toi t'as l'impression qu'il y a un truc, même si le truc est pas encore là. (...) Donc voilà, partant de là, tu te dis : "Faut le faire !" parce que t'es sur que ça peut marcher entre l'artiste et le label (...) »

On tient là un extrait de discours d'un grand intérêt, puisqu'il explicite clairement **l'une des trois démarches génériques appliquées par les professionnels de la starisation**, après l'assemblage complet de « purs produits » de l'industrie (comme c'est notamment le cas pour la fabrication des vedettes éphémères de la *Star Academy*) et l'absorption progressive de musiciens issus de mouvements « émergents », leur passage vers le « mainstream » (*Noir Désir* offre un exemple frappant de ce second mode de starisation).

Ici, il ne s'agit pas de s'appuyer sur un public « marginal » préexistant – « Personne n'en voulait ! Tout le monde s'en branlait (...) » –, ce dont notre fabricant de stars semble d'ailleurs se méfier, lorsqu'il déclare que la vente de dix mille albums édités par label « indépendant » constitue bien souvent un premier seuil difficile à franchir (et qu'une filiale de *B.M.G.* se doit évidemment de dépasser). Non, comme on le voit clairement avec cet exemple, les employés du label, constituant la majorité des spectateurs lors des deux concerts évoqués, se sont érigés en véritables spécialistes du goût musical des français, s'auto-persuadant, en quelque sorte, que ce chanteur était « vachement bon », « mortel » et qu'il pouvait « se passer un truc » (sic). A partir de là, la machine du label s'est donc mise en route ; les différents collaborateurs se sont concertés pour « parler stratégie », « développement », pour voir comment ils allaient « répartir la thune » afin de mettre en application « les idées » du chef de produit, du directeur de marketing et des employés chargés de la promotion. Bénabar a ensuite été commercialisé en tant que chanteur « alternatif », « authentique », poète fragile et nerveux de la « nouvelle scène française », ce que n'ont pas

manqué de répercuter d'une seule voix les pages « culturelles » des grands quotidiens et hebdomadaires français, comme en témoignent, par exemple, ces quelques extraits du supplément parisien du magazine *Télérama* du 27/02/2004, qui titrait : « Bénabar, pourquoi un tel carton? ».

« A priori, rien de frappant, rien d'inoubliable. Pas même ce grain de folie et d'inaccessibilité des artistes autoproclamés. Et c'est peut-être l'une des clés de son succès : on aime Bénabar d'abord parce qu'il nous ressemble. Regardez-le : sur scène, il chante de tout son cœur et bouge de toutes ses forces, mais il se ferait recaler illico aux éliminatoires de la Star Ac... Comme nous ! A l'entendre, il fume trop et picole pas mal, ce qui nous rappelle forcément quelque chose. (...) Pas de doute, ce garçon-là est sans artifice. Authentique. (...) La France a craqué devant ce petit bonhomme nerveux, simple et touchant. Logique : Bénabar, c'est l'anti-Star Ac, le remède contre les rengaines idiotes, les sourires frelatés et les reprises insipides. Il apporte du sens et de l'humanité. (...) Il nous parle, sans fard ni froufrous. Il faut croire qu'on en avait besoin. (*sic*) »⁷²⁷

La référence à la *Star Academy* est intéressante : Bénabar n'est pas le même genre de produit, qu'on se le dise ! D'ailleurs, comme je l'ai déjà signalé, la distinction entre ces deux formes de starisation a été clairement précisée par un autre intervenant, durant le stage C.I.F.A.P. (« C'est avec les sous de Britney Spears qu'ils ont produit Bénabar »). Il ne s'agit pas ici de préjuger de la qualité artistique du travail de Bruno Nicolini (alias Bénabar), mais simplement de rappeler, à travers cet exemple précis (ainsi que l'évocation du parcours récent de Bertrand Cantat), que le **star-system constitue encore une « fonctionnalité » essentielle de l'industrie musicale** et que s'il existe diverses formes de starisations (et modes d'accès au star-system), celles-ci s'appuient fondamentalement sur des processus de médiation idéologique qui sont analogues à ceux que j'ai eu l'occasion de commenter en détail tout au long de cette sous-partie consacrée à mes recherches empiriques. Il était important d'apporter ces quelques précisions puisqu'il s'agit là d'un domaine relativement peu abordé au cours de ces « excursions au sein de l'industrie musicale », mais qui mérite clairement d'être pris en considération dans l'analyse globale.

E.3. Quelques éléments en vue d'une définition de l'industrie musicale.

Comme on a pu s'en apercevoir, ces divers exemples abordent une fois de plus la question de la distinction entre « marges » et « mainstream » musical, évoquée à de nombreuses reprises au cours de cette partie de mon travail. En choisissant d'effectuer une partie conséquente de mes travaux de recherche à partir de l'observation d'acteurs sociaux s'identifiant eux-mêmes au milieu « alternatif », puis en étant témoin d'une rencontre entre un échantillon de musiciens en quête de professionnalisation et des représentants de l'industrie du disque, il m'a finalement été

donné d'interroger, encore plus que je ne l'escomptais, ces notions récurrentes. Arrivé au terme de ce travail, il me semble aujourd'hui que **cette opposition tient davantage de représentations idéologiques tenaces** que d'une contradiction réelle qu'il serait possible de mettre en lumière par le biais de l'analyse socio-économique. Sans doute pourrait-on établir une sorte de graduation approximative permettant de classer les différents acteurs sociaux étudiés selon leur proximité, en termes d'intérêts économiques objectifs, avec les principaux détenteurs de capitaux de ce secteur et, dans ce cas, on s'apercevrait probablement qu'un bassiste néo-zélandais jouant au *Local Universal* est moins directement engagé dans et par les processus de financiarisation que ne l'est, par exemple, Pascal Nègre, le P.D.G. d'*Universal*.

Mais ne s'agirait-il pas alors d'un simple outil statistique permettant de réifier encore davantage la configuration actuelle ? Ne paraît-il pas, au contraire, plus judicieux de décrire et d'analyser en profondeur ce système, de façon à ce que l'homme soit potentiellement en mesure d'influer sur les rapports de production qui sont aujourd'hui masqués par des voiles telles que cette opposition elle-même ?

De même que le joker de l' « alternatif » permet à des milliers d'acteurs sociaux d'occulter les fonctions objectives qu'ils remplissent dans ce système, les distinctions de genres ou de « niveaux d'authenticité » mises en avant par les « larbins » de l'industrie ne résistent pas à l'analyse et apparaissent, au final, comme autant d'artifices idéologiques dont l'utilité n'est autre que de concourir à une segmentation opérationnelle des cibles du marketing. S'il y a encore beaucoup de choses à ajouter au sujet de la manière dont, simultanément, l'industrie se nourrit des « émergences » culturelles tout en alimentant celles-ci, il apparaît que la catégorisation marge / mainstream doit être fermement dénoncée comme **l'une des plus importantes médiations idéologiques de l'industrie musicale**, puisque sa fonction ultime est de rassembler dans une harmonie fallacieuse l'ensemble des acteurs sociaux qui y prennent part et de gommer les contradictions réelles derrière la chimère d'une dialectique stérile. L'exemple est fort probant dans la mesure où il nous amène à concevoir les médiations comme étant à la fois les prolongements superstructurels des rapports sociaux de production *et* des espèces de « guide-interprètes » qui accompagnent et imprègnent les usages sociaux des musiques actuelles, dans le but de « faciliter la circulation »⁷²⁸, l'échange marchand et, *in fine*, la reproduction de ces mêmes rapports de production.

C'est ainsi que l'on rejoint la théorie critique de l' « Ecole de Francfort », tout en dépassant la conception quelque peu incomplète qu'elle offrait de l'*industrie culturelle* : le système au sein duquel je me suis aventuré – et dont je me suis efforcé de rendre compte dans cette partie – n'est

⁷²⁷ Source : <http://www.benabar.net/?prdocuments=1009&prtypedocinfo=5>, consulté le 04/08/2005.

⁷²⁸ Je me permets ici de reproduire une nouvelle fois cette expression éloquentement initialement employée par un ancien disquaire de la *F.N.A.C.* au sujet de la fonction des catégorisations musicales préétablies.

ni une simple composante superstructurelle du capitalisme contemporain⁷²⁹, ni ce *guet-apens* idéologique que semblent suggérer certains textes de Theodor Adorno, mais **un vaste réseau autorégulé de médiations qui permet de mettre en relation la totalité sociale et les individus qui prennent part aux très nombreuses pratiques liées à la musique.**

Dans cette optique, la notion d'*industrie musicale* ne se cantonne pas au domaine de la production économique, pas plus qu'elle ne se fixe pour unique objet les représentations idéologiques des hommes qui entrent en relation par le biais de la musique. Il s'agit, en effet, d'une notion dynamique, qui permet de penser ensemble, de manière dialectique, ces deux niveaux d'analyse. Mieux : elle vise intrinsèquement à dépasser l'objet ainsi étudié⁷³⁰.

Si l'on peut, de cette façon, mettre en lumière la fonction essentielle qu'occupent les productions idéologiques dans la reproduction de la superstructure économique – et, par conséquent, le rôle joué par les médiateurs eux-mêmes, à leurs différents niveaux, dans l'« alimentation » du système –, il semble plausible qu'une approche critique ainsi réactualisée puisse répondre aux impératifs fixés par Max Horkheimer dans son texte programmatique *Théorie traditionnelle et théorie critique*, à savoir : être opérationnelle dans une finalité de transformation sociale⁷³¹. C'est dans cette optique qu'il s'agit de réaffirmer la stérilité d'une position qui affirmerait l'existence d'instances de contrôle idéologique : ce que dévoile, au contraire, une observation approfondie comme celle que j'ai menée, ce sont les forces *et* les faiblesses d'un système dont le bon fonctionnement dépend étroitement de **la participation résolue de nombreux acteurs sociaux**. La « décentralisation idéologique », qui se manifeste, dans le domaine des musiques actuelles – comme dans bien d'autres champs –, par le fait que les plus aliénés participent de plus en plus activement à la reproduction des conditions de leur propre domination, peut également être interprétée comme une faiblesse interne du capitalisme avancé – faille potentielle que l'analyse critique permettrait de souligner tout en favorisant les conditions de son exploitation.

⁷²⁹ C'est, à mon sens, l'une des lacunes de l'ouvrage *Capitalisme et industries culturelles* que d'analyser (implicitement) l'industrie musicale à partir de la question des particularités des processus d'accumulation de capital qui caractérisent certains secteurs économiques par rapport à d'autres.

⁷³⁰ D'un point de vue épistémologique, je tiens à préciser qu'il me semble parfaitement inutile de poser la question de l'*équivalence* entre le concept d'*industrie musicale* et son objet (ce qui interdirait l'élaboration d'autres formes de conceptualisation à partir des mêmes données empiriques et impliquerait une catégorisation exclusive de faits sociaux, selon qu'ils appartiennent aux domaines des industries musicale, cinématographique, automobile, scolaire, etc.) : un travail de recherche critique portant sur des phénomènes sociaux analogues dans le domaine du spectacle politique ou du tourisme, par exemple, pourra allègrement se passer de la notion d'industrie musicale. Ce n'est pas par le biais d'un socle commun conceptuel rigide et préétabli que l'approche critique peut affirmer son utilité, mais par un travail d'analyse rigoureux des médiations qui rattachent les hommes à la totalité sociale, quel que soit le terrain d'observation choisi par les chercheurs.

⁷³¹ Cf. *infra*, pp21-24.

III. ÉLÉMENTS D'ANALYSE THEORIQUE.

La seconde partie de mon travail avait comme finalité première de mettre en lien l'approche critique de l' « Ecole de Francfort » et la configuration empirique de l'industrie musicale. Comme on a pu le constater, la mise en relation de ces deux objets nous amène vers une **définition analytique du second ternaire**, tout en interrogeant certaines propositions fondamentales des théoriciens critiques.

Dans la première partie de ma thèse, j'ai signalé l'importance fondamentale des réflexions philosophiques développées dans *la dialectique de la raison* pour la compréhension du « diagnostic » social que propose le célèbre chapitre de ce même ouvrage consacré à l' « industrie culturelle ». Horkheimer et Adorno écrivent : « L'animisme avait donné une âme à la chose, l'industrialisme transforme l'âme de l'homme en chose. »⁷³² Cette formule magistrale et pesante semble cristalliser l'effroi qu'éprouvent les deux philosophes face à la situation périlleuse dans laquelle se trouve, à leurs yeux, la subjectivité individuelle. S'il convient de rappeler que, pour ces auteurs, le sujet autonome reste un but à atteindre et non un état originel qui aurait été lentement anéanti par la marche de l'histoire, leurs réflexions philosophiques soulignent le caractère ambivalent de *la dialectique de la raison* : tout en entraînant l'homme vers un progrès de la connaissance, la Raison contiendrait en germes les ingrédients de sa propre autodestruction et de la liquidation de son potentiel émancipateur. La situation contemporaine serait particulièrement alarmante dans la mesure où, d'une part, la culture – espace qui servait encore récemment de refuge à la subjectivité – serait en passe d'être infiltrée par la raison instrumentale et, d'autre part, car le « sujet historique » marxien serait – de cette manière, notamment – durablement désarmé.

Ainsi, face à la singularité individuelle et l'idéal séculier d'un sujet autonome, se dresserait l'ombre colossale d'une totalité sociale invisible, allongeant ses griffes objectivantes jusqu'au cœur du psychisme. Du fait de l'omniprésence du principe d'échange dans les rapports qu'entretiennent hommes au sein du système capitaliste (et dans la pensée humaine, elle-même « contaminée par l'identité conceptuelle), la possibilité même d'une « issue de secours » à la barbarie pourrait sembler irrévocablement niée. Or, si je reproduis ici, de manière schématique, cette vision fort pessimiste, c'est avant tout pour souligner le fait que l'approche critique repose fondamentalement sur l'espoir d'un sauvetage du non-identique : l'entreprise philosophique de l' « Ecole de Francfort » est une contribution à cet effort de lutte contre la totalité sociale et, à cet égard, les thèses concernant l'industrie culturelle doivent être interprétées, en premier lieu, comme une forme de mise en garde. Plus de soixante ans après leur rédaction, il convient, à mon sens, d'entreprendre un important travail d'audit – ce auquel je me suis efforcé ici de contribuer, à mon niveau (et qui demande bien sûr à être poursuivi et approfondi) – afin d'être en mesure de

⁷³² HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p44.

répondre à cette question lancinante : où en sommes-nous, aujourd'hui, au regard de ce processus de régression de la civilisation ?

Mes recherches, tant dans la partie « purement » empirique qu'en ce qui concerne l'analyse des évolutions historiques et de la configuration actuelle de l'industrie musicale, semblent confirmer l'hypothèse d'un « affaiblissement » de la singularité et d'une implantation de plus en plus étendue de l'échange marchand dans le champ des « musiques actuelles ». Il convient néanmoins de s'interroger sur la force et la portée de tels phénomènes.

N'existe-t-il pas des failles sporadiques dans le système de l'industrie musicale ? Est-il concevable que toutes les productions des musiques actuelles puissent être aussi intrinsèquement « piégées » par le principe d'échange ? Qu'en est-il des expérimentations, des émergences comme celle de la « musique libre » : ne constituent-elles pas des tentatives de réaffirmation de la singularité ? De même, n'existe-t-il, dans les « marges » aucune forme de résistance effective à la totalité sociale, telle qu'elle se manifeste le plus grossièrement, sous les apparences du système économique capitaliste ? Peut-on considérer que les avocats des « zones d'autonomie temporaire », de l'« autonomization »⁷³³ ou encore les « associations de consommateurs » qui préconisent le boycott de produits musicaux⁷³⁴ ou l'interdiction de la « musique d'ambiance »⁷³⁵, participent nécessairement de médiations idéologiques qui renforcent paradoxalement le système de l'industrie musicale ?

Rappelons qu'Adorno lui-même concevait clairement des possibilités de « rupture », auxquelles il s'est efforcé de fournir un cadre conceptuel opérationnel, tant dans sa *théorie esthétique* que dans la *dialectique négative* – il sera nécessaire d'aborder succinctement cette question des « failles » dans la suite de ce travail, en évoquant, d'une part, le problème de ces œuvres qui répondent à « la mission actuelle de l'art (en introduisant) du chaos dans l'ordre »⁷³⁶ et, d'autre part, l'éventualité d'une pensée qui « pense contre elle-même » (pour reprendre l'image proposée par Frederic Jameson), cette *dialectique négative* qui serait en mesure de dépasser l'équivalence conceptuelle. Mais c'est plus globalement vers les conséquences de cette mise en relation de l'approche critique et de l'actualité de l'industrie musicale qu'il faut maintenant orienter la réflexion, afin de considérer les différentes voies que peut emprunter ce mouvement dialectique entre empirie et théorie.

Pour tenter d'apporter quelques réponses à ces diverses interrogations et approfondir, en ce sens, la réflexion théorique, il m'a semblé utile, tout d'abord, de considérer plus en détail quelques importants travaux (ou courants de recherche) contemporains en sciences humaines, en lien direct avec les thématiques abordées jusqu'ici. Après cette **contribution à un état des lieux des recherches sociales actuellement menées dans ce champ** (qui ne vise évidemment pas l'exhaustivité), je m'efforcerai, dans un deuxième temps, de **rassembler les apports théoriques**

⁷³³ A ce sujet, je renvoie vers le site : <http://www.autonomization.org/>, consulté le 02/08/2005.

⁷³⁴ A titre d'exemple, on peut considérer le site états-unien : <http://www.dontbuycds.org>, consulté le 12/06/2005.

⁷³⁵ Pour un exemple de ce type d'organisation, je renvoie vers le site britannique : <http://www.pipedown.info/>, consulté le 04/08/2005.

qui résultent de mon propre travail! d'investigation empirique et de réactualisation de l'approche critique. Enfin, il s'agira de tirer quelques **conclusions fondamentales** en termes d'« application » de ces enseignements théoriques.

⁷³⁶ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, *op. cit.*, p298.

1. Pour un état des lieux des débats et réflexions théoriques en cours.

A. La thèse de la « récupération ».

Comme on a sans doute pu le remarquer au cours de la seconde partie de ce travail, les représentations véhiculées par les acteurs des musiques actuelles activent de façon régulière l'opposition entre « underground » et « dominance culturelle », milieu « alternatif » et musique « mainstream ». De même, on retrouve cette distinction redondante, entre des productions artistiques « marginales » et une culture « de masse » gourmande et niveleuse, au sein de nombreux travaux de recherche universitaires contemporains, à commencer par *l'économie de la culture* que propose Françoise Benhamou.

Dans cet ouvrage assez succinct, il est question d'une « dialectique de l'innovation et de la standardisation » qui, telle qu'elle y est présentée, s'apparenterait à un processus mécanique par le biais duquel les grandes entreprises capitalistes de ce secteur puiseraient dans des viviers culturels « indépendants » afin d'assurer le renouvellement qualitatif de leurs productions. Ce faisant, les multinationales tendraient à impulser un mouvement d'uniformisation de l'offre disponible au « grand public », dénaturant en quelque sorte les œuvres « marginales » sur lesquelles s'appuie donc en partie leur stratégie commerciale. Cette vision quelque peu schématique rejoint clairement la représentation commune de la « récupération », qui tendrait à laisser croire, soit que les artistes « underground » sont soudoyés, séduits par les « grosses machines » (responsables, dans ce cas de figure, du passage vers le « mainstream »), soit qu'il s'agit manifestement de « vendus » dont on avait surestimé les convictions (et auquel cas la « faute » de cette ignoble transition leur incombe personnellement).

L'ouvrage de David Buxton, *Le rock, star-système et société de consommation*, dont il faut reconnaître la contribution essentielle en matière de conceptualisation des « sous-cultures »⁷³⁷ (et du rôle que ces dernières occupent dans les processus de « médiation culturelle ») n'échappe, d'ailleurs, pas complètement à cette conception mécaniciste, comme l'illustre l'extrait suivant (même si, par « précaution », sans doute, l'auteur emploie des guillemets) :

« Toute une série de subcultures musicales importantes (...) étaient trop spécifiques du point de vue de la classe ou de l'impact régional pour toucher le marché de masse. Néanmoins, tout mouvement culturel dans le circuit commercial est potentiellement capable de se voir « utilisé » pour un marché de masse et de voir ses valeurs symboliques esthétiquement généralisées. »⁷³⁸

Au cours de ma présentation de l'évolution historique de l'industrie musicale, je me suis notamment appuyé sur la notion de la « mise en sous-culture » pour illustrer l'une des

⁷³⁷ Il importe de préciser que David Buxton emploie le terme anglais de « subculture ».

modifications majeures intervenues dans l'organisation sociale de la musique à partir des années 1950, tout en précisant qu'il s'agissait là d'un mode d'extension de l'industrie musicale (et d'un facteur de cohésion interne) parmi d'autres. Il m'a semblé nécessaire d'observer celui-ci en tenant compte, avant tout, des médiations idéologiques concomitantes – et donc sans perdre de vue la question de la dynamique sociale globale qui cèpe derrière l'apparente « assimilation » des émergences.

Or, il apparaît qu'un courant de la sociologie de la culture contemporaine (et des *cultural studies* anglo-saxonnes) a interprété le rapport émergences / industrie comme étant de nature à **impulser une rupture fondamentale avec l'infrastructure socio-économique** (c'est-à-dire en tant que rapport *de forces*). Il me paraît particulièrement intéressant d'explorer les enjeux et les propositions de cette thèse afin de montrer en quoi elle se distingue d'une analyse critique réactualisée ; pour cela, je m'appuierai sur un exemple précis de cette vision, à savoir celui que propose Ulf Poschardt dans son ouvrage *DJ Culture*, qui traite plus particulièrement de **l'émergence des musiques électroniques** au cours des trois dernières décennies du XX^{ème} siècle⁷³⁹.

A.1. Ulf Poschardt et la thèse de l'underground libérateur.

Comme on pourra s'en apercevoir, l'ouvrage *DJ Culture* propose un ensemble assez cohérent de réflexions socio-historiques, que je serai amené à commenter au cours de ce chapitre, mais suivons tout d'abord l'auteur dans sa présentation « généalogique » de l'émergence des musiques *electro*. Dès les premières pages de son livre, Ulf Poschardt s'attache à préciser une distinction fondamentale qui opposerait, selon lui, les émergences *rock* des années 1960 et celles qui ont donné naissance au mouvement *disco*, au cours de la décennie suivante⁷⁴⁰. Si la première de ces deux « démarches underground » s'apparentait à un « "non" bruyant et pathétique », la seconde aurait proposé un discours d'affirmation vitale, un « "oui" sonore et euphorique ». Pour cet auteur, l'émergence du mouvement *punk*, au milieu des années 1970 en Grande Bretagne serait en quelque sorte le paroxysme de cette contestation stérile qu'avait inauguré le *rock'n'roll* américain de 1955. Avec l'« échec »⁷⁴¹ du *punk*, la contestation de la norme serait justement « devenue la norme » du *rock* et, au cours des années 1980, la musique « populaire » se serait scindée en deux catégories : d'une part, une *pop* autoréférentielle et doublement codée (typique,

⁷³⁸ BUXTON, David, *op. cit.* p170.

⁷³⁹ Il s'agit là d'un travail d'autant plus intéressant qu'il se situe ouvertement à la convergence de plusieurs discours (sociologique, activiste, journalistique) et qu'il aborde, de façon fort bien documentée, l'apparition de deux genres musicaux techniquement et sociologiquement innovants : le *hip-hop* et la *techno*.

⁷⁴⁰ POSCHARDT, Ulf, *op. cit.*, p24.

⁷⁴¹ Si l'auteur n'emploie pas ce terme précis, c'est effectivement ce qu'il suggère en évoquant la « reprise » et de la « commercialisation » de ce mouvement musical, pour lequel il semble manifester une certaine nostalgie, comme si le mot d'ordre « No Future ! » avait contenu un manifeste activiste cryptique que les usagers-consommateurs auraient été incapables de décoder.

selon Ulf Poschardt, de la posture postmoderniste), pleinement consciente de son inscription dans l'économie capitaliste ; d'autre part, une musique « *indie* », refusant farouchement les conditions de production et de commercialisation des *majors*⁷⁴². Pour l'auteur de *DJ Culture*, ni les premiers ni les seconds (dont il relève assez judicieusement la fragilité et le caractère éphémère) n'auraient plus été en mesure de proposer un « réel élan d'innovation progressiste »⁷⁴³ durant cette décennie.

Pour cela, il fallait chercher, selon lui, du côté de la musique *électro* et de ses deux grands courants que sont le *hip-hop* et la *techno*. En effet, si l'on suit le raisonnement d'Ulf Poschardt, c'est au cœur de ces deux genres musicaux – tous deux intimement liés à l'émergence de la scène *disco* des années 1970 – que s'est en quelque sorte retranchée l'essence « underground ». L'extrait suivant nous offre un aperçu assez clair de ce que ce terme recouvre pour l'auteur :

« Dans l'underground, il n'existe pas de processus dialectique dérivant des inégalités de pouvoir. Producteurs et consommateurs s'y conçoivent toujours comme une unité. Ce qui, dans l'underground, intéresse avant tout le producteur, qu'il soit DJ ou musicien, c'est de se réaliser dans la musique en subissant le moins possible d'aliénation – et non, comme dans la pop grand public, de se vendre aussi bien que possible, quelles que soient les circonstances. C'est de cela que le consommateur et le producteur tirent leur assurance. Leurs intérêts communs contribuent à la cohésion de l'underground. »⁷⁴⁴

Cette « cohésion » s'appuierait, par ailleurs, sur le fait que **les sous-cultures « underground » *électro* auraient permis à une jeunesse désorientée de poursuivre un combat politique que leurs prédécesseurs adeptes de *rock* n'auraient pas été en mesure de mener à terme**, ce que suggère l'extrait suivant, qui nous conduit à considérer plus spécifiquement l'émergence du *hip-hop*, aux Etats-Unis, dans la première moitié des années 1970⁷⁴⁵.

« Après l'échec de la rébellion étudiante de 1968 (...) les jeunes tournèrent le dos à la politique (...). Pour beaucoup de jeunes qui refusent de se conformer, le large champ des cultures de la jeunesse, des contre-cultures et des cultures minoritaires offre un espace où il est possible de tenter une vie partiellement non aliénée. Le refus de la pratique de vie et de l'esthétique dominantes est à la base de toutes les cultures DJ qui se sont formées dans l'underground. (...) Les innovations esthétiques n'étaient pas seulement des témoignages vigoureux d'une indépendance fière d'elle-même ; elles étaient aussi la rançon, acquise de haute lutte dans cet espace de liberté culturelle, d'une affirmation de soi de minorités qui, sans cela, seraient restées opprimées. »⁷⁴⁶

⁷⁴² Sous cette appellation « *indie* », l'auteur fait référence aux mouvements de rock indépendant anglo-saxon des années 1980-90, qui correspondent, *grosso modo*, à la « scène alternative française » des *Garçons Bouchers* et autres *Béruriers Noirs*, que j'évoquais dans le chapitre I.2.

⁷⁴³ *Ibid.*, p30.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p150.

⁷⁴⁵ Je renvoie accessoirement le lecteur à ma présentation de cette « émergence » (*infra.*, pp164-166).

Ce passage interpelle à plusieurs titres. Tout d'abord, on peut noter le constat simplificateur que l'auteur dresse à propos du désengagement politique de la jeunesse au tournant des années 1970 – même si ces propos concernent davantage la situation nord-américaine, qui a sans doute présenté un affaissement plus « spectaculaire » des mouvements contestataires après 1968 (songeons à la répression qui a frappé les *Weathermen* ou les *Black Panthers*). On peut également s'interroger sur la réalité sociologique de ce qui est ici présenté comme **un transfert des effectifs de ces organisations politiques vers le champ « des cultures de la jeunesse, des contre-cultures et des cultures minoritaires »**.

Soulignons aussi les « précautions » que prend Ulf Poschardt lorsqu'il évoque le caractère alternatif de ces nouvelles « pratiques de vie » : dans ces « undergrounds », il serait « *possible de tenter une vie partiellement non aliénée* »... Mais ce que cet extrait introduit de plus intéressant, c'est sans doute la référence à l'affirmation minoritaire et à la lutte contre l'oppression de la « dominance » qui seraient intrinsèquement inscrites au sein des « cultures DJ » (c'est-à-dire au sein des sous-cultures *techno* et *hip-hop*). L'auteur réaffirme la centralité des revendications homosexuelles et de l'« engagement festif » pour la *techno*, ainsi que l'importance du rôle joué par la lutte de la minorité noire, aux Etats-Unis, dans le développement initial du *hip-hop*. Considérant l'émergence de ce genre musical, entre 1973 et 1979, Ulf Poschardt propose que « c'est son éloignement de l'industrie discographique qui permet à la culture hip-hop, à l'abri de toute tentative de commercialisation ou de récupération, de se développer dans son propre milieu subculturel, d'y mûrir et de s'y fortifier. »⁷⁴⁷ S'il a déjà été illustré comment cette apparente absence de « tentatives commerciales » (ou s'agit-il de « tentation de lucre » ?) pouvait être mise en doute (sans mentionner l'aisance déconcertante avec laquelle le *hip-hop* s'est prêté à la production industrielle à partir de la fin de cette décennie), il convient néanmoins d'examiner plus spécifiquement la proposition selon laquelle cette « culture hip-hop » a pu se développer « dans son propre milieu subculturel ».

Pour cet auteur, dans le cas du *hip-hop*, la sous-culture est, en effet, **un facteur de progrès pour l'humanité**, notamment parce que « l'idéologie bourgeoise n'apparaît que fragmentairement dans le ghetto. Ceux qui ne profitent pas de la distribution du pouvoir à l'intérieur d'une société, mais en font les frais, sont de facto immunisés contre toutes les séductions de cette idéologie. »⁷⁴⁸ Il apparaît qu'une telle analyse pose problème à plus d'un titre, et notamment parce qu'elle s'appuie sur une vision extrêmement « statique » de la réalité sociale, comme si le ghetto se développait effectivement en totale autonomie vis-à-vis de la société extérieure, entouré d'une ceinture hermétique, impénétrable. Cette idéalisation de l'indépendance combative des quartiers de grandes agglomérations nord-américaines où sont relégués les membres de la minorité noire présuppose également une forme de défense collective face aux productions idéologiques « externes », ce qu'Ulf Poschardt développe ici sous la forme d'une sorte de « loi de l'immunité

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p361.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p183. C'est moi qui souligne en italique.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p415.

idéologique ». Cependant, sa conception de l'idéologie paraît particulièrement réductrice, puisqu'il semble considérer que cette dernière se résume à une arme que manipulerait la classe bourgeoise, seule maîtresse des médias séducteurs qui s'efforcent de saper la vitalité des mouvements minoritaires. Cette vision n'est pas sans rappeler une réflexion critique développée par Christopher Lasch, dans son ouvrage *Mass culture reconsidered* :

« (...) Les médias de masse ne doivent pas être considérés comme un simple vecteur de l'idéologie bourgeoise, ni même comme le moyen à travers lequel les propagandistes et publicitaires manipulent l'opinion publique, mais comme un système de communication qui mine systématiquement la possibilité même de la communication et rend le concept d'opinion publique de plus en plus anachronique. (...) La communication de masse, par sa nature propre, renforce, à l'instar de la chaîne de montage, la concentration du pouvoir et la structure hiérarchique de la société industrielle. Elle ne le fait pas en diffusant une idéologie autoritaire faite de patriotisme, de militarisme, et de soumission, comme tant de critiques de gauche l'affirment, mais en détruisant la mémoire collective, en remplaçant les autorités auxquelles il était possible de se fier par un *star system* d'un nouveau genre, et en traitent toutes les idées, tous les programmes politiques, toutes les controverses et tous les conflits comme des sujets également dignes d'intérêt du point de vue de l'actualité, également dignes de retenir l'attention distraite du spectateur, et par conséquent également oubliables et dépourvus de signification. »⁷⁴⁹

On peut se demander si la proposition d'Ulf Poschardt n'est pas elle-même de nature idéologique dans la mesure où elle permettrait de dissimuler les médiations idéologiques qui relient les configurations sociales spécifiques des « ghettos » à l'ensemble de la société occidentale. En affirmant de manière péremptoire l'immunité de ces acteurs sociaux aux productions idéologiques « bourgeoises » – c'est-à-dire, dans un langage moins étriqué, émanant fondamentalement du système capitaliste – l'auteur tire un trait sur la question de savoir comment ces représentations et discours idéologiques parviennent au sein de ces quartiers, comment elles y sont éventuellement transformées, quelles sont alors les productions idéologiques spécifiques à ces acteurs sociaux, etc. De plus, son raisonnement semble évacuer la question des contenus idéologiques qui, d'emblée, accompagnaient et entouraient les créations musicales *hip-hop* dans les usages sociaux qui en étaient faits et comment celles-ci, par la suite, vont participer de manière d'autant plus significative à des processus de médiation idéologique allant clairement à l'encontre de cet engagement combatif d'une minorité face à la « dominance » que l'auteur mettait en avant. Sur ce point, l'ouvrage d'Ulf Poschardt propose pourtant des exemples assez limpides, mais qui sont systématiquement analysés sous l'angle de la « récupération » du mouvement *hip-hop* par le « mainstream », comme cette évocation du « crossover »⁷⁵⁰ effectué, au cours des années 1980, par la majorité des musiciens *hip-hop* vers un marché plus vaste s'adressant aux adolescents blancs :

⁷⁴⁹ LASCH, Christopher, *op. cit.*, pp55-56.

⁷⁵⁰ Ce terme signifie « passage », « traversée », « transition ».

« En 1993, le rappeur noir Ice-T expliquait dans une interview qu'il "faut faire ce crossover. Si tu t'adresses seulement à un public noir, t'auras du mal à dépasser 650 000 copies, même si ça marche vraiment bien. Pour atteindre 1,5 million, il faut que t'aies des acheteurs blancs" – les acheteurs noirs étant, selon Ice-T, plus pauvres, ils n'achètent que la cassette, alors que les fans blancs, eux, se paient le disque, le T-shirt et la veste de tournée. »⁷⁵¹

De plus, il importe de préciser que pour l'auteur de *DJ Culture*, si l'inscription dans le circuit commercial de l'industrie phonographique peut signifier l' « utilisation » et la « récupération » de l'artiste « underground », cela n'est pas nécessairement le cas pour autant. En effet, ces moments de mise en sous-culture du mouvement *électro* peuvent correspondre, selon l'auteur, à des succès du mouvement de lutte contre la « dominance », comme ce serait le cas lorsqu'un morceau techniquement ou esthétiquement « progressif » parvient à se hisser parmi les meilleures ventes de disques et, de cette façon, contamine en quelque sorte la « masse ». Pour Ulf Poschardt, le collectif *M/A/R/R/S* et son « tube » *Pump up the volume !* constitue un exemple phare d'un tel mouvement bénéfique. Sortie en 1987, cette « chanson » serait une synthèse réussie de la *techno* balbutiante, de la *house* et du *hip-hop* et s'apparenterait ainsi à « un *détournement* sur lequel on pouvait danser »⁷⁵². La force de cet acte subversif esthétique⁷⁵³ serait alors décuplée par le fait que le titre soit devenu numéro un du hit parade britannique et que, par conséquent, des millions de personnes, jusque-là ignorantes de la musique que produisaient les DJs à coups de mixes, scratches et samplings, se sont alors mis à danser au son de l'*électro*.

D'après Ulf Poschardt, son travail vise à démontrer comment la « culture DJ » ne peut se réduire au phénomène de « l'industrie postmoderne du divertissement » ; elle serait au contraire le **théâtre d'une « lutte serrée et, de façon non-orthodoxe, disciplinée »**, qui en ferait un facteur de « progrès culturel ». Les deux extraits suivants de son ouvrage illustrent clairement la configuration dans laquelle le chercheur situe cette nouvelle forme de combat collectif et les enjeux que celle-ci soulèverait :

« Une partie de cette résistance ne lutte pas avec des moyens politiques mais s'est organisée dans le domaine de la culture. Pour beaucoup de ceux qui mènent leur lutte exclusivement au moyen de la confrontation politique, la résistance des activistes de la culture reste périphérique, sans importance et insignifiante. Mais il faut mettre sous les yeux de ces sceptiques comment et à quel point la politique s'est transformée en s'articulant désormais sur les pratiques culturelles. »⁷⁵⁴

« Dans une société de l'information postindustrielle, la dialectique entre base et superstructure est devenue un chemin méconnaissable, parce que toutes deux se sont en bien des points fondues en un tout. Des pans entiers de l'industrie de la culture produisent de façon quasi industrielle l'idéologie

⁷⁵¹ POSCHARDT, Ulf, *op. cit.*, p287.

⁷⁵² *Ibid.*, p281.

⁷⁵³ Le terme *détournement*, en italique dans le texte, fait évidemment référence aux tactiques révolutionnaires situationnistes.

du système dominant ; la variété routinière du divertissement bourgeois, qui se considère comme le porteur et le garant d'un ordre mondial démocratique et capitaliste, s'étend des comédies musicales aux opéras, la peinture et la danse, en passant par les tubes de la pop et les séries télé. En rupture avec tout cela, l'underground se conçoit comme l'ordre de la dissidence. »⁷⁵⁵

Si la première de ces deux citations révèle explicitement le rôle que serait amené à jouer la « culture DJ » selon Ulf Poschardt – quitte à « choquer » les mécréants tenants des anciennes formes de lutte politique –, le second extrait offre un aperçu de l'analyse socio-historique sur laquelle se base une telle affirmation. Ainsi, nous serions aujourd'hui entrés dans une « société de l'information post-industrielle » dont les enchevêtrements obscurs rendraient apparemment illusoire toute tentative d'analyse des médiations reliant l'infrastructure socio-économique et les superstructures culturelles, politiques, *idéologiques*.

On comprendra qu'une telle affirmation abstraite⁷⁵⁶ suscite d'emblée quelques interrogations fondamentales, ne serait-ce que dans la mesure où c'est justement l'un des objectifs de mon travail que de contribuer à la connaissance de ce mouvement dialectique ! On peut en effet légitimement se demander si une telle approche n'entraîne pas une sorte de « capitulation » théorique face à la « complexité postmoderne ». L'hypothèse d'un « brouillage » entre base et superstructure – que celui-ci soit impulsé, comme le laisse entendre l'auteur, par une « production industrielle » d'idéologie⁷⁵⁷, ou non – paraît intéressante à observer en tenant compte de certaines remarques formulées par Theodor Adorno, dans le texte *Critique de la culture et société*, rédigé en 1955. Dans le but d'approfondir un peu ce « débat », il convient de présenter un bref extrait de celui-ci :

« Comme bien d'autres éléments du matérialisme dialectique, la théorie de l'idéologie est elle aussi devenue, d'instrument de connaissance un moyen de la tenir en laisse. Au nom de la dépendance de la superstructure à l'égard de l'infrastructure, l'emploi des idéologies est contrôlé, au lieu que celles-ci soient critiquées. On ne se soucie pas de leur contenu objectif, pour autant qu'elles remplissent leur fonction.

(...) La culture est devenue idéologique non seulement en tant que somme des manifestations de l'esprit objectif, subjectivement inventées, mais aussi dans une plus large mesure en tant que sphère de la vie privée. Derrière un semblant d'importance et d'autonomie, celle-ci dissimule le fait

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p358.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p359.

⁷⁵⁶ L'auteur ne propose en effet aucune définition claire de cette nouvelle forme d'organisation sociale, si bien qu'on est tenté de voir là un pur effet de « style » se rapportant à la mythologie contemporaine du fameux village global peuplé des classes moyennes du secteur tertiaire...

⁷⁵⁷ Il est intéressant de s'arrêter un instant sur cette notion, parce que l'on serait *a priori* tenté d'approuver la proposition selon laquelle « l'industrie de la culture » (ou l'industrie musicale) produit de façon industrielle « l'idéologie du système dominant ». Cependant, en écrivant cela, il paraît peu probable que l'auteur fasse référence aux processus que j'ai mis en lumière au cours de ce travail, à savoir l'ensemble de ces médiations idéologiques qui, de façon industrielle certes, *font système*. Il semblerait en effet qu'il suggère l'hypothèse d'une émission centralisée de « culture de masse ». C'est d'ailleurs ce qui ressort de son catalogue d'horreurs : tous ces terribles produits de « la variété routinière du divertissement bourgeois » (sic) ne peuvent décidément pas être du même ordre que de grandes œuvres dissidentes comme *Pump up the volume*...

qu'elle ne se perpétue péniblement qu'en tant qu'appendice du processus social. (...) Le processus matériel de production en tant que tel manifeste finalement ce que depuis son origine dans l'échange il a toujours été, à côté du maintien de la vie : fausse conscience que les contractants ont l'un de l'autre, idéologie. Mais inversement, la conscience devient de plus en plus un simple passage dans le mécanisme de commande de l'ensemble. L'idéologie aujourd'hui, c'est la société telle qu'elle apparaît dans son immédiateté. Elle est médiatisée par une totalité où domine l'intérêt particulier, mais sans y être réductible : c'est pourquoi elle est en quelque sorte en tout point également proche du centre. »⁷⁵⁸

Ce passage offre une réflexion *a priori* analogue concernant les modifications du rapport infrastructure / superstructures et la position que la critique doit s'efforcer de tenir face à une idéologie qui se dispense de plus en plus de ses contenus spécifiques pour n'être plus que « publicité pour le monde sous forme de redoublement et mensonge provocateur qui ne cherche pas à tromper mais impose le silence »⁷⁵⁹. On remarque comment cette conceptualisation semble confirmer, avant l'heure, la thèse d'une fusion entre base et superstructure idéologique que défend Ulf Poschardt, en ce sens qu'une « cartographie » de ce rapport reviendrait en quelque sorte à tracer une suite de lignes équidistantes dans leur rapport au « noyau matériel » de la totalité observée.

Néanmoins, face à cet apparent brouillage, il faut poursuivre en signalant qu'Adorno propose un tel modèle non pas dans l'objectif de se résoudre à une suspension de l'analyse critique, mais afin de préserver et de réactiver la dialectique par le biais de la théorie, comme je m'efforcerai de l'illustrer dans la suite de cette partie. Pour l'heure contentons-nous d'appréhender cette intervention comme une sorte d'énigme théorique que l'analyse critique se donne pour but de déchiffrer tout en participant à son entreprise de « désensorcellement » du monde. Ce qu'il faut éclairer ici, c'est la « solution » préconisée par Ulf Poschardt face au constat qu'il met en avant (et qui procède d'une démarche analytique tout à fait autre que celle explicitée dans ces extraits de *Critique de la culture et société*, malgré leur apparente filiation). Pour l'auteur de *DJ Culture*, c'est en effet la « rupture underground » qui apparaît comme le moyen de sortir du blocage du rapport base / superstructure. Face une telle tentation, Adorno mettait déjà clairement en garde ses lecteurs dans ce même texte :

« La dialectique doit se garantir tout autant contre une telle perversion [la perte du rapport spontané avec l'objet] que contre le risque de rester prisonnière de l'objet culturel. Elle doit éviter à la fois le culte de l'esprit et l'anti-intellectualisme. La critique dialectique doit à la fois participer et ne pas participer à la culture. C'est le seul moyen de rendre justice à lui-même et à son objet. »⁷⁶⁰

On peut se demander si l'auteur de *DJ Culture* ne cède pas simultanément à ces deux écueils qui menacent l'analyse dialectique. On peut en effet considérer que le théoricien s'associe,

⁷⁵⁸ ADORNO, Theodor, *Prismes*, op. cit., pp20-21

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p26.

se « ligote » véritablement à l'objet culturel observé, tout en attribuant à celui-ci une qualité de sujet, capable de résoudre les contradictions préalablement constatées, activant ainsi une variante particulière du « culte de l'esprit » – ce que l'on peut sans doute attribuer, en partie, à la « passion musicale » d'Ulf Poschardt. Cette impression est évidemment renforcée par le fait que l'auteur lui-même semble « trahir » son propre penchant à l'idéalisme avec la formulation suivante : « l'underground se conçoit comme l'ordre de la dissidence. »⁷⁶¹ Ulf Poschardt confirme sa vision d'une lutte esthétique salvatrice dans le passage suivant :

« Lors des révoltes et des révolutions passées, les artistes avaient été des sympathisants ou des compagnons de route, mais jamais les initiateurs ou les maîtres à penser. Ce rôle avait été endossé par les intellectuels, les philosophes ou les politiciens. Ici, quelque chose semble avoir changé. L'Esprit du monde en marche a-t-il glissé de l'histoire vers l'esthétique, ou bien l'histoire est-elle, à l'âge des médias, plus que jamais étroitement liée à l'esthétique ? »⁷⁶²

Ces propositions semblent assez peu convaincantes, tout d'abord parce que l'on cherche en vain, dans la seconde moitié du vingtième siècle, des artistes, des musiciens, ayant impulsé un mouvement social de type révolutionnaire. On ne peut que rester dubitatif face à la notion d'un mouvement « esthétique » révolutionnaire, surtout si celui-ci était sensé principalement s'appuyer sur des innovations techniques comme le scratch, le remix et le sampling. De même, l'hypothèse d'une libération effective des minorités peut être empiriquement réfutée en bien des points, d'autant plus si cette proposition implique, comme cela semble être le cas, que la lutte contre l'oppression de la dominance « bourgeoise » s'est effectuée fondamentalement par le biais de la musique *électro*... Au final, la petite méditation hégélienne sur le glissement de l'*Esprit du monde* ferait presque sourire : à quoi bon proposer une analyse sociologique et musicologique aussi fournie que celle contenue dans *DJ Culture*, si c'est pour ensuite se rabattre sur cet idéalisme vulgaire – saupoudré, au passage, d'une nouvelle référence douteuse à « l'âge des médias » ? L'incohérence d'une telle démarche analytique paraît explicite dans la suite de son ouvrage, lorsque l'auteur la croise avec certains éléments clef de l'approche critique. De manière paradoxale, Ulf Poschardt affirme ainsi que la pratique DJ « mine l'unité totalitaire redoutée par Horkheimer et Adorno », tout en précisant qu'elle ne parvient pas « à lui échapper complètement »⁷⁶³. Il me semble qu'il s'agit là d'un aveu tacite des difficultés théoriques que rencontre cette analyse ; à trop espérer de l'esthétique, conçue comme un champ d'action ayant, en quelque sorte, explosé hors de son ancien « cadre » infrastructurel, Ulf Poschardt semble, en effet, se retrancher dans une impasse théorique lorsqu'il aborde cette question de la totalité sociale, reconnaissant implicitement le caractère systémique de l'industrie musicale.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p25.

⁷⁶¹ POSCHARDT, Ulf, *op. cit.*, p359. C'est bien évidemment l'emploi du pronom personnel « se » que je souligne en italique, mais l'usage de l'expression « ordre de la dissidence » est tout aussi significatif.

⁷⁶² *Ibid.*, pp362-363.

A.2. Dépasser l'opposition marge/mainstream.

Mon analyse de l'évolution de l'industrie musicale à partir des années 1950 contient des exemples qui, *a priori*, attestent de la pertinence de la thèse de la « dialectique de l'innovation et de la standardisation » (dont je mettais en garde, plus haut, contre une présentation parfois trop simplificatrice). Il paraît par conséquent utile d'apporter quelques clarifications sur ce point précis. Si mes analyses mettent effectivement en lumière l'apparition régulière de mouvements et d'usages musicaux nouveaux, que l'on peut qualifier d' « émergences », il apparaît néanmoins que celles-ci ne sont pas pour autant intrinsèquement distinctes de ce qu'un auteur comme Ulf Poschardt nommerait la « dominance culturelle » – ou encore : « la variété routinière du divertissement bourgeois ».

Certes, les émergences sont des gisements de création musicale qui ne sont pas immédiatement contrôlés (ni contrôlables) par les décideurs stratégiques des grandes entreprises de l'industrie phonographique. En ce sens, il est clair qu'elles peuvent temporairement échapper aux orientations fixées par ces sociétés, en matière de production, pour une période donnée. Ainsi, durant ces « parenthèses », il est concevable que ces émergences n'entraînent pas *directement* la création de nouvelles valeurs d'échange et peuvent donc être interprétées comme étant productrices de valeurs d'usage.

Pour autant, il paraît peu judicieux de considérer que ces « viviers » (pour reprendre la formule des auteurs de *Capitalisme et industries culturelles*) ne sont pas structurellement intégrés au système de l'industrie musicale. L'erreur fondamentale d'une telle optique consiste à concevoir les quatre *majors*, la partie la plus ouvertement « business » de l'industrie phonographique, comme étant le noyau central du système de l'industrie musicale, à côté (et hors) duquel se situeraient les émergences. Mes analyses tendent, au contraire, à souligner que c'est bien avec ces gisements de « matière brute » que l'industrie fait système, par le biais, notamment, de l'élaboration de nouvelles sous-cultures⁷⁶⁴.

Au final, tout en soulevant des questions importantes, la thèse de la « récupération » s'égaré dans les réponses qu'elle leur apporte, et ce du fait des insuffisances de la conceptualisation sur laquelle elle repose. Si l'on examine ses deux concepts clefs, à savoir l' « alternatif » et le « mainstream », on se rend compte que le premier terme est fièrement brandie

⁷⁶³ *Ibid.*, p375.

⁷⁶⁴ Il est important de souligner que, dans l'optique d'Ulf Poschardt, la sous-culture est conçue comme un espace « underground » potentiellement indépendant de la « dominance culturelle ». Mes recherches tendent, au contraire, à illustrer comment la « mise en sous-culture » n'est qu'une étape de l'inclusion d'éventuelles tentatives « alternatives » au sein d'une « dominance » qui ne s'apparente ni à une mainmise du grand capital sur des œuvres dissidentes ni à un simple appareil de promotion des produits musicaux industriels de la « pop », mais que l'on doit plutôt concevoir comme un vaste réseau où les productions émergentes trouvent « naturellement » leur place, remplissant des fonctions qui leur sont explicitement réservées. Le terme « sous-culture », que nous employons tous deux, se rapporte sans doute aux mêmes

en tant que garant potentiel de ruptures progressistes : **par la seule force de sa grandeur éthique et de l'affirmation de son « indépendance », l' « underground » serait en mesure de s'extraire de ce soi-disant rapport « dialectique »** et de fuir hors de la « culture de masse » – concept que recouvre de façon à peine dévoilée le second terme, ce « mainstream » qui « vit de la force des minorités et l'utilise à son profit. »⁷⁶⁵ Si une telle vision paraît déjà fragile dans la mesure où l'observation tendrait à indiquer que c'est vers cette « culture de masse » que reviennent quasiment à coup sûr les fuyards « alternatifs » – comme attirés par un aimant maléfique –, c'est avant tout l'idéalisme et le manichéisme intrinsèques à cette conceptualisation qui posent problème.

Il semble, en effet, que ses auteurs affirment l'*identité* de ces deux concepts avec certains aspects de la configuration actuelle, avant tout parce qu'ils adhèrent naïvement à cette représentation idéologique d'une « marge » saine, récupérée et infectée par une « machine » malsaine (dont le mouvement « underground » pourrait, par ailleurs, s'arracher, de façon quasi magique). En réalité, il s'agit là d'une **pure abstraction conceptuelle dont les deux versants complémentaires, liés dans la même impasse réifiante, finissent par suspendre tout bonnement l'analyse.** Il paraît par conséquent nécessaire de s'interroger sur le caractère proprement « dialectique » d'un rapport qui se contenterait de juxtaposer ces deux termes. Ceci ne signifie pas pour autant que la notion même d'une « dialectique de l'innovation et de la standardisation » soit nécessairement invalide, mais celle-ci serait à concevoir plutôt comme le reflet d'un des mécanismes d'autorégulation de l'industrie musicale et non pas comme un processus de lutte, à l'issue plus ou moins incertaine, entre dehors et dedans, bons et méchants.

Il ne paraît pas inutile de s'interroger brièvement sur **les origines et les conditions d'apparition de cette double conceptualisation.** Tout en étant distincte de l'opposition « musique sérieuse » / « musique légère » qui s'est développée à partir du début du XX^{ème} siècle (et dont l'approche critique illustre, là encore, les faiblesses et les incohérences), la catégorisation entre « underground » et « mainstream » reprend l'un de ses préceptes élémentaires, à savoir l'idée selon laquelle les productions musicales de l' « alternatif » seraient en tout point *supérieures* à celles de la « dominance » : procédant d'une recherche artistique, authentiques et singulières, ces *œuvres* contrasteraient avec les « purs produits » de la « culture de masse » qui ne seraient qu'artifices vulgaires, dénués de « personnalité », dont la finalité serait simplement de faire danser et d'abrutir un peu plus les auditeurs. Il convient de signaler qu'une seconde distinction catégorielle s'établit, à cette même période, entre musique « bourgeoise » et musique « prolétaire ». Un théoricien et compositeur comme Hans Eisler a participé, au cours des années 1930, à théoriser ces notions et à « mettre en pratique », avec des chorales ouvrières, la seconde forme de production, qui émanait, selon lui, de la conscience de classe prolétarienne. On trouve là l'un des ancêtres de la forme qui se développera de plus en plus à partir des 1950, à savoir la chanson

éléments de la réalité sociale, aux mêmes pratiques ; la différence d'appréciation se situe au niveau de l'analyse socio-économique qui met en lumière le passage de la valeur d'usage vers la valeur d'échange.

⁷⁶⁵ POSCHARDT, Ulf, *op. cit.*, p361.

« engagée » (qui emprunte, tout comme la musique « proliétaire », aux chants populaires revendicatifs du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles).

Les évolutions qui ont affecté l'industrie musicale à partir de cette même décennie et dont j'ai rendu compte dans la seconde partie de ce travail, ont vu l'apparition de cette nouvelle « classe » d'âge, les *teenagers*, et par conséquent de marchés musicaux nouveaux (et de nouvelles valeurs d'échange), orientées vers la jeunesse (ainsi que vers les minorités ethniques et, plus tard, sexuelles). C'est à partir de ces modifications que s'est peu à peu imposée la notion d'« **underground** », qui condense, en quelque sorte, toutes les représentations « positives » citées plus haut : personnelle et authentique, politiquement engagée, artistiquement riche, la musique « alternative » se conçoit effectivement comme l'antithèse de la « variété », ce ramassis de produits culturels industriels dépourvu d'originalité, de talent, de message et de profondeur.

Ulf Poschardt a en partie raison, lorsqu'il affirme que les sous-cultures *rock* des années 1960 et 1970 font entendre un « non » bruyant et pathétique », car c'est effectivement cette impuissance tapageuse qui ressort lorsqu'on exhume ces mouvements soi-disant « alternatifs » dans l'espoir d'y trouver les traces fossilisées d'une lutte révolutionnaire de grande envergure. D'ailleurs, Adorno résumait le caractère illusoire d'une telle quête dès 1941 : « Ceux qui demandent une chanson socialement significative la demandent par le biais d'un médium qui la prive de toute portée sociale. »⁷⁶⁶

Mais l'erreur ne consiste-t-elle pas à imaginer que le « oui » sonore et euphorique » de la musique *électro* représente la « marge » victorieuse, cette fois-ci ? N'y a-t-il pas là quelque chose de l'ordre d'une « solution de repli » pour ces intellectuels déçus par les « échecs » du *punk* ou du *rock psychédélique*, qui cherchent obstinément à croire en l'existence d'une « contre-culture » capable de s'opposer à son absorption dans la « culture de masse » ?

Il faut souligner une fois de plus que la conscience diffuse qu'ont les acteurs sociaux eux-mêmes des processus de « mise en sous-culture » se traduit très souvent par des élans de violence, plus ou moins assumés, envers des personnes qu'ils distinguent comme étant la cause de ce « glissement » vers la « masse ». Le recours quasi systématique à la stratégie identificatoire (qui a vraisemblablement conduit ces acteurs sociaux à rejoindre l'émergence en premier lieu) apparaît à lui seul comme un indicateur pertinent de la fragilité des émergences et de leur potentiel extrêmement faible en termes de rupture, justement.

Pour percer à jour ce type de phénomène, une démarche critique, s'appuyant sur l'analyse des processus de communication sociale, doit s'interdire toute forme de « compassion » pour son objet présent, ne serait-ce que parce qu'une telle connivence contribue inéluctablement à figer ce dernier. En dernière analyse, la vision que développe Ulf Poschardt, des « undergrounds » luttant contre les « récupérations » de la « dominance culturelle », semble participer – fut-ce malgré elle – à cette affirmation abstraite de la totalité sociale que véhiculent les représentations idéologiques propres aux acteurs de ces « marges ». C'est ce qui constitue, à mon sens, l'écueil

fondamental de tout discours scientifique soutenant l'existence de celles-ci, sans même parler de ceux qui célèbrent les cultures « alternatives » comme solution permettant d'échapper au système global.

⁷⁶⁸ ADORNO, Theodor, *On popular music*, op. cit., p14

B. La thèse de « l'art de masse ».

Dans la première partie de mon travail, j'ai évoqué les apports de certains penseurs postmodernistes et les liens souvent paradoxaux qui rattachent ce « courant » de recherche en sciences humaines à la théorie critique. En rupture avec ces théoriciens « po-mo » qui ont expressément abandonné toute référence à la Raison des Lumières, la philosophie « analytique » (puissant notamment ses origines dans l'œuvre de Ludwig Wittgenstein) connaît aujourd'hui un regain d'influence dans le débat intellectuel. Depuis une dizaine d'années, cette philosophie « analytique » s'intéresse de plus en plus vivement aux « produits culturels » à grande diffusion, qu'il s'agisse de films et de livres « grand public » ou de « tubes » des musiques actuelles diffusés à la radio, dans les hypermarchés, les salles d'attente des aéroports, etc. Afin de considérer plus spécifiquement cette branche de la recherche philosophique contemporaine, je m'appuierai sur des travaux du chercheur nord-américain Noel Carroll, auteur de *A philosophy of mass art*, et de Roger Pouivet, philosophe français et auteur de *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*. Je m'efforcerai dans un premier temps de suivre les raisonnements développés par ces deux auteurs à propos de l'« art de masse ». Je tiens par conséquent à préciser que si nous sommes obligés, à certains moments, de quitter le terrain strictement musical, ce n'est que pour mieux pouvoir prendre en considération les propositions de ce courant de recherches afin de comprendre quelles sont leurs implications au vu de mon propre travail. Ces deux ouvrages proposant conjointement une appréciation particulière de l'approche critique, il m'a semblé utile, dans un deuxième temps, d'examiner celle-ci pour envisager ce que cette contribution de la philosophie « analytique » peut éventuellement apporter au débat que j'engage ici.

B.1. Philosophie analytique et industrie musicale.

Pour commencer, on peut se référer à deux extraits de l'ouvrage précité de Noel Carroll, qui s'efforcent de contribuer à une définition de ce que ces auteurs nomment l'« art de masse » :

« Lorsque j'utilise le terme *art de masse*, je n'implique aucune dépréciation de ses consommateurs. Je veux simplement dire que c'est un art qui est fabriqué sur une échelle de masse, c'est-à-dire un art qui est, en premier lieu, fabriqué par et distribué par le biais d'une technologie de masse. Il est fabriqué pour la consommation de masse. »⁷⁶⁷

⁷⁶⁷ CARROLL, Noel, *A philosophy of mass art*, Oxford : Clarendon Press, 1998, p.187.

« L'art de masse s'adresse à des émotions largement distribuées, invoque des principes et des concepts moraux impérieux, et exploite les lieux communs idéologiques parce qu'il est fondé sur la confrontation de publics de masse. Si l'art de masse essayait de s'adresser à des émotions ou des convictions morales et politiques inconnues, il ne s'assurerait pas une réception de masse. L'une des caractéristiques de l'art de masse, c'est qu'il est idéalement constitué pour garantir la facilité d'accès pour un nombre maximal d'auditeurs exigeant un minimum d'efforts. »⁷⁶⁸

Mon propos étant pour l'heure de présenter les conceptions de ces deux auteurs, je laisse au lecteur le soin de se faufiler parmi la masse de références à la « masse », concept que j'ai abordé dès l'introduction de ce travail. Il s'agit de comprendre que ce courant philosophique s'efforce de percer à jour le « mode d'existence » des « choses », ce que souligne Roger Pouivet dès les premières pages de son ouvrage : « (...) dans l'art de masse l'œuvre est *ontologiquement* déterminée par sa diffusion de masse. Elle n'existe même que par et dans sa diffusion. »⁷⁶⁹ Il conviendrait donc de s'écarter des considérations d'ordre purement sociologique ou économique, ce qui permet au philosophe de proposer d'emblée une définition de ce qui constitue l'originalité essentielle de l'objet observé : « *La particularité de l'art de masse est donc fondamentalement ontologique.* Les œuvres de l'art de masse n'ont pas le même mode d'existence que les œuvres d'avant l'art de masse. »⁷⁷⁰ Pour se familiariser un peu plus avec cette optique d'étude, il est intéressant de considérer un texte de Roger Pouivet, qui approfondit cette question de la particularité *ontologique* de l'« art de masse ». Dans l'article « Culture, ontologie et rock »⁷⁷¹, on s'aperçoit que Roger Pouivet s'interroge fondamentalement sur « ce que sont pour nous certaines choses, des œuvres d'art, et comment nous les distinguons d'autres, qui peuvent pourtant beaucoup leur ressembler. (...) Comment faisons-nous inmanquablement la différence ? »

« Les objets culturels ont un mode d'existence propre. Pour ne pas nous en tenir à des propos trop abstraits (...), prenons l'exemple du rock. L'ontologie du rock est en effet passionnante. Elle pose les mêmes problèmes que l'ontologie de la musique en général. Comment reconnaissons-nous un certain événement sonore comme une œuvre musicale ? Comment identifions-nous un événement sonore comme étant le même qu'un autre, la même œuvre musicale ? Toutefois, l'ontologie du rock pose des problèmes supplémentaires. Car la musique est liée cette fois de façon non pas contingente mais constitutive à des modes de diffusion nouveaux : le disque, la radio, internet. C'est en cela que le rock a profondément modifié l'ontologie de l'œuvre musicale.

(...)

Les sociologues nous apprennent bien des choses sur le phénomène social que constitue le rock. Mais le rock requiert avant tout notre vigilance ontologique. (...) Certains pensent qu'un disque de

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p413.

⁷⁶⁹ POUIVET, Roger, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*. Bruxelles : La Lettre Volée, 2003, p23.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p26.

⁷⁷¹ Article en ligne sur http://ustl1.univ-lille1.fr/culture/publication/lna/detail/lna37/pp_lna37/27_28.pdf, consulté le 14/08/2005.

rock est l'enregistrement d'une exécution musicale. Leur erreur porte sur le mode d'existence des œuvres de rock. Ils croient que le disque est un témoignage, comme la plupart des enregistrements de musique "classique" (et "contemporaine"), alors que c'est l'œuvre elle-même.

(...)

Pour une part, une bonne part même, la culture est un savoir ontologique. Non pas un savoir savant, la connaissance d'une théorie, mais un savoir-faire : savoir quoi faire avec un tableau, savoir où et comment écouter une œuvre musicale. La culture ne flotte pas dans les airs comme un parfum ou un souffle mystérieux. Elle n'est pas l'Esprit d'une époque, pas plus une mentalité. (...) Elle s'inscrit dans des pratiques, lesquelles sont intimement liées aux modes d'existence des objets. De possibilités techniques nouvelles peuvent parfois résulter des modes d'existence inédits. Le mode d'existence de ce qui existe, dont les œuvres d'art, n'était pas fixé de toute éternité. De cinquante ans de rock'n'roll et de rock, c'est (...) une des leçons à tirer. »⁷⁷²

A travers ces quelques extraits, on comprend clairement où mène la « vigilance ontologique » qu'applique Roger Pouivet afin d'appréhender le caractère spécifique des œuvres qui constituent le *rock'n'roll*, puis le *rock*. Quitte à paraître quelque peu rébarbatif, il semble nécessaire de résumer l'enseignement central que dispense ce « savoir ontologique » :

« Le disque est l'œuvre elle-même, ce n'est pas un moyen de témoigner de l'œuvre telle que, une fois, elle a pu être exécutée. L'œuvre ne préexiste pas à la sortie du disque. Autant dire qu'elle se confond avec son moyen de diffusion. »⁷⁷³

On peut maintenant confronter cette conception de l'« œuvre d'art de masse » avec quelques données empiriques, afin d'en saisir la portée exacte. Considérons tout d'abord l'exemple de la chanson *LA Woman* du groupe de rock, *The Doors*. Sorti en avril 1971 sur l'album éponyme, ce titre semble, au premier abord, réunir toutes les caractéristiques de ce que Roger Pouivet et Noel Carroll nomment une « œuvre d'art de masse ». Enregistré fin 1971 dans une maison de Los Angeles, ce morceau a été assemblé à partir de multiples séances d'enregistrement – même si le « mythe » veut qu'il ait été « coupé » en une seule prise –, et par le biais d'un travail de mixage ayant eu recours à la surimpression d'un certain nombre d'ov

De plus, durant l'enregistrement de cet album, Jim Morrison avait installé sa cabine de chant dans les toilettes du rez-de-chaussée, ce qui fait qu'il était physiquement séparé du reste du groupe. Sa voix, telle qu'on l'entend en écoutant le disque, présente par conséquent une particularité qui la distingue nettement de ce que l'on pouvait entendre de sa part, en concert. A cela, s'ajoute la présence d'un bassiste (les *Doors* enregistraient presque toujours avec un musicien supplémentaire mais jouaient seulement à quatre sur scène)

⁷⁷² POUIVET, Roger, « Culture, ontologie et rock », in *Les Nouvelles d'Archimède*, Lille, n° 37, octobre 2004, pp27-28.

Disponible en ligne sur http://ustl1.univ-lille1.fr/culture/publication/ina/d_stail/ina37/pp_ina37/27_28.pdf, consulté le 14/08/2005.

Du point de vue de son contenu musical, il s'agit donc d'une oeuvre à part entière, qui ne peut se confondre avec un témoignage de compositions régulièrement exécutées en public. Cependant, tout *fan* des *Doors* qui se respecte saura que la chanson *LA Woman* fut exécutée pour la première fois en public, plus de quatre mois *avant la sortie du disque*. Lorsque, jeune collectionneur, j'ai cherché à acquérir une copie du CD « bootleg »⁷⁷⁴ du concert de Dallas de décembre 1970, c'était pour posséder un disque témoignant de l'oeuvre *LA Woman*, telle que, une fois⁷⁷⁵, elle a pu être exécutée. Ce cas de figure n'a rien d'exceptionnel : de très nombreux *fans* de produits de l'industrie musicale recherchent quotidiennement une oeuvre d'un groupe, d'un chanteur ou d'un DJ, sous la forme d'un enregistrement *singulier* de celle-ci.

Ce constat empirique pose un premier « obstacle » à la conceptualisation développée par Noel Carroll et Roger Pouivet. On peut effectivement considérer que le fichier MP3 encodant le son de la chanson *LA Woman*, telle qu'elle fut enregistrée lors de son exécution publique à Dallas en 1970, a été « fabriqué (...) et distribué par le biais d'une technologie de masse », pour reprendre les termes de Noel Carroll. Cependant, il semblerait tout à fait erroné d'affirmer que le disque de rock sur laquelle se trouve cette chanson ne constitue pas « l'enregistrement d'une exécution musicale », pour employer l'expression utilisée plus haut par Roger Pouivet.

Le même problème se pose lorsqu'on compare le CD « bootleg » du concert de Dallas de décembre 1970, sur lequel figure entre autres le titre *LA Woman*, et le double album *Absolutely Live*, sorti la même année. Seul le second objet constituerait une « oeuvre d'art de masse » dans la mesure où, effectivement, son contenu ne préexiste pas à la sortie du disque : aucune chanson de ce double album n'a été aussi « parfaitement » exécutée sur scène que « sur disque », après de nombreux mois de travail de la part des ingénieurs du son, chargés du mixage à partir de centaines d'heures d'enregistrement en concert et de prises supplémentaires réalisées en studio.

Ainsi, une même formation serait susceptible, après plusieurs années d'intense starisation, de produire des oeuvres d'art « traditionnels » et des « oeuvres d'art de masse ». Comment serait-ce possible ? Se pose ainsi la question de la validité de la distinction que Roger Pouivet établirait entre ces deux CDs ; dans ce cas précis, que dire de musiciens « de masse » qui font aussi de la musique qui n'est manifestement pas « de masse » (selon la définition qu'en propose Roger Pouivet) !?

Un autre point qu'il paraît important de soulever est la question de savoir ce que « deviennent », au vu d'une telle conceptualisation, les productions musicales des « émergences », ces gisements de création musicale dont ont structurellement besoin les producteurs de disques de l'industrie phonographique. Comment les compositions, les « oeuvres »

⁷⁷³ *Ibid.*, p24.

⁷⁷⁴ Ce terme anglais signifie enregistrement « pirate ».

⁷⁷⁵ Ce fut d'ailleurs la seule fois que *LA Woman* fut jouée en public par les quatre musiciens des *Doors*, Dallas étant l'avant-dernier concert du groupe avant le départ de Morrison pour l'Europe. Par opposition, si l'on cherche des témoignages d'oeuvres comme *Light my fire* ou *Roadhouse blues*, des dizaines de versions singulières sont aujourd'hui disponibles, que ce soit sur les albums officiels ou parmi les nombreux fichiers « pirates » qui circulent sur les réseaux P2P

d'une formation comme *Cheval de frise* – qui, jusqu'ici, n'ont pas connu la gloire d'être massivement distribuées – se positionnent-elles par rapport à cette catégorisation ? Comment devient-on, en quelque sorte, une « œuvre d'art de masse » !?

Pour tenter d'apporter une réponse à cette question, on pourrait se tourner vers l'exemple d'un groupe de rock comme *U2*. Avant de devenir le groupe « mondialisé » que l'on connaît aujourd'hui et dont les œuvres d'art se résumeraient en quelque sorte aux millions de disques de plastique vendus de part le globe, la formation du chanteur Bono (que Roger Pouivet semble beaucoup affectionner), a produit des chansons dont le principal mode de diffusion était également le concert dans de petites salles. Est-ce à dire que les chansons jouées devant un public de cinq cents dublinois à la fin des années 1970 étaient des « œuvres d'art de pré-masse » ou des « œuvres d'art de petite masse » !?

De même, le fait que tant de formations « émergentes » enregistrent des maquettes qu'elles envoient à des éditeurs phonographiques, implique-t-il que leurs travaux constituent des « pré-œuvres d'art de masse » ou des « œuvres d'art de masse » potentiels ? Que dire, enfin, de groupes qui, comme *Aléatoire*, enregistrent directement en situation de concert public et mettent ces enregistrements à disposition du public sur internet ? Leurs chansons ne sont pas « figées » sur un disque ou sur un fichier informatique dans la mesure où leur démarche ne revient pas à saisir une œuvre de façon définitive mais à en proposer des variantes à travers les concerts et les enregistrements *singuliers* que le groupe met en ligne au fil des mois.

Comme on le voit, ces différents cas de figure, qui ne sont pas pris en compte par Roger Pouivet – et qui résultent chacun de l'étude empirique de l'industrie musicale dans sa configuration actuelle – semblent poser autant de « problèmes » pour la cohérence globale de cette conceptualisation et son aptitude à rendre compte de la réalité. Si l'on affirme que « le mode d'existence de l'œuvre d'art de masse est celui d'un type aux occurrences multiples » et que, de ce fait, « aucune œuvre d'art de masse n'est singulière »⁷⁷⁶, il convient néanmoins de s'interroger sur ce que sont ces œuvres empiriquement *singulières exécutées en public avant ou sans le passage industriel des « occurrences multiples »*. Cela suppose que l'on prenne en considération le processus socio-économique dans son ensemble, qui relie ces différentes formes de production et de diffusion au sein d'un même système homogène, plutôt que d'évacuer cet aspect de la question en suggérant implicitement que cette diversité *n'existe pas*.

Si la démarche de Roger Pouivet affirme s'en tenir au « mode d'existence » des œuvres, il semble pourtant évident que sa conceptualisation ne peut pas être sans conséquence sur la compréhension de la réalité sociale. Il semblerait donc que le philosophe *part* d'abstractions

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p30. Pour comprendre ce que Roger Pouivet entend par ces termes, on peut noter que pour lui, *La Joconde* de 2004 n'est pas la même *Joconde* que celle peinte par Leonardo Da Vinci de son vivant. « Il y a l'objet singulier pour *La Joconde* de l'art classique, un type pour *La Joconde* de l'art de masse. » (*Ibid.*, p32.) Les occurrences multiples de ce type sont bien sûr les millions de reproductions de ce tableau que l'on trouve, par exemple, sous la forme de posters ou de T-shirts. Cette conception paraît *a priori* vraisemblable pour toute œuvre préindustrielle intégrée dans l'industrie culturelle. *La Joconde* n'étant en rien une « exception ».

« ontologiques » pour implicitement proposer une analyse de l'industrie culturelle. Cet exercice paraît d'autant plus périlleux lorsqu'on considère, à titre d'exemple, une pièce de théâtre contemporaine comme *La clé du crime* (de la compagnie *Théâtre du chapeau*), qui puise clairement ses origines stylistiques dans la tradition du vaudeville. Cette pièce précise⁷⁷⁷ ne saurait être considérée comme relevant de « l'art de masse » dans la mesure où *La clé du crime* n'existe que par le biais de représentations publiques singulières. Or, comme on a pu le constater, l'analyse socio-historique montre en quoi le genre du vaudeville a constitué un facteur déterminant pour le développement du cinéma et même du disque, c'est-à-dire pour l'apparition, au cours de la première moitié du XX^{ème} siècle, de ces médias que Roger Pouivet considère comme les supports intrinsèques de « l'art de masse ».

A la lecture de *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, on ne peut qu'être frappé par l'absence de réflexion sur les origines de ce qui constituerait une rupture « ontologique » de premier ordre et dont il suggère, au final, une éclosion de type quasi magique. De plus, Roger Pouivet affirme dans son ouvrage qu'il existe de l'art littéraire (un roman de Tolstoï, fût-ce en *livre de poche*) et de l'« art de masse » littéraire (un roman de Higgins-Clark); de l'art cinématographique (un film de Woody Allen ou de Jean-Luc Godard) et de l'« art de masse » cinématographique (un film de Robert Zemeckis ou de Ridley Scott). On est troublé, en lisant cela, par l'apparente réactivation des *anciennes distinctions* entre « culture savante » et « culture légère », « culture » et « culture de masse », que viendraient recouvrir deux « modes d'existence », c'est-à-dire le fait que les « œuvres d'art de masse » soient intrinsèquement produits pour être distribuées massivement – ce qui paraît d'autant plus discutable qu'*Anna Karenine* et *Toi que j'aimais tant* sont diffusés en France par la même entreprise de la même « branche » économique, L.G.F., majoritairement détenue par le groupe Lagardère. Il ne s'agit pas ici de condamner de manière catégorique le concept d'« art de masse », mais simplement de montrer quelles difficultés cette conceptualisation rencontre dès lors qu'on la confronte à des données empiriques autres que celles retenues par l'auteur dans son exposé.

B.2. « Art de masse » et médiations.

De plus, il me semble important d'interroger cette conceptualisation sous l'angle de la vision socio-historique vers laquelle elle renvoie implicitement, car même si cet ouvrage se présente comme un essai de philosophie « analytique », l'objet qu'il aborde reste fondamentalement un objet social. Pour cela, il importe de considérer quelques réflexions développées par Roger Pouivet au sujet de la communication sociale des œuvres d'« art de masse », ce qui ouvre plus spécifiquement vers la question de la « médiation culturelle ». Selon

⁷⁷⁷ Pour une présentation succincte de cette œuvre, on peut se rendre sur la page web suivante : <http://www.theatre-du-chapeau.com/france/la%20cl%C3%A9%20du%20crime.html>, consulté le 27/08/2005.

l'auteur, contrairement à la peinture religieuse du XVII^{ème} siècle, par exemple, qui demande des apprentissages spécifiques, « l'œuvre d'art de masse n'appelle aucun préalable et nul intermédiaire ; elle se suffit à elle-même dès que sa diffusion commence. » De plus, ajoute-t-il, « cela vaut aussi pour sa signification ; elle transparait immédiatement et directement. »⁷⁷⁸ Concernant plus précisément le rôle des médias (et des médiateurs officiels que sont les journalistes spécialisés et autres critiques d'art), Roger Pouivet émet la proposition suivante :

« Le commentateur prétend réveiller un sens latent ou même caché mais les œuvres d'art de masse n'en ont pas. Elles se caractérisent justement par la possibilité de les comprendre immédiatement et directement, *sans reste*. Dès lors, seule l'information sur leur existence et les conditions de leur production constitue un discours d'accompagnement. »⁷⁷⁹

Une telle proposition sonne comme une **affirmation de l'im-médiateté des produits de l'industrie musicale**, ce qui revient ni plus ni moins à réfuter l'existence d'une quelconque « médiation culturelle ». Cependant, on se demande d'emblée comment un discours d'accompagnement sur ses conditions de production – si tant est que ce type de traitement médiatique puisse se résumer à cela – pourrait s'avérer être autre chose qu'un facteur de compréhension médiate et indirecte de l'œuvre ?

En évoquant cette question, je ne songe même pas à ces productions journalistiques incessantes qui se contentent de compiler des anecdotes sur la vie sexuelle des artistes ou leurs dernières frasques sous l'emprise de substances psychotropes, mais à la prolifération quantitative de discours – d'origine médiatique ou non – qui confèrent à la musique son existence sociale, et sans lesquels la rencontre entre œuvre et récepteur ne serait tout simplement pas possible.

Roger Pouivet écrit : « Les journaux consacrés à la musique de masse parlent autour des œuvres et non des œuvres. S'il n'y a rien d'autre à en dire, c'est simplement qu'elles n'ont pas à être interprétées, mais consommées. »⁷⁸⁰ Bien que l'on puisse aisément envisager les facteurs ayant conduit le philosophe à formuler une telle proposition⁷⁸¹, la vision de la réalité sociale qu'elle présuppose paraît assez peu plausible, ne serait-ce que dans la mesure où elle attribue au récepteur un rôle tout à fait paradoxal, à la fois objet passif d'une « consommation » hypostasiée et garant, démesurément actif, de la transmission des œuvres d' « art de masse ». Mais ce que le philosophe semble à tout prix vouloir établir c'est sa proposition selon laquelle les produits de l'industrie culturelle ne demandent aucun apprentissage :

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p47.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p48.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ Mes observations empiriques sont, en effet, riches en exemples de productions idéologiques qui semblent *a priori* passer totalement à côté de la question du *sens* des œuvres et « parler autour » de celles-ci.

« Il n'y a pas d'enseignement de l'art de masse, seulement des techniques de commercialisation de ses produits ; il n'y a pas de culture à acquérir pour l'art de masse, mais seulement un savoir-faire technique (...) »⁷⁸²

Confrontons néanmoins cette affirmation avec quelques cas de figure empiriques. Par exemple, concernant les émissions *Pop Stars* ou *Star Academy*, on s'aperçoit que pour « connaître » ses présentateurs, ses figurants et ses potins, pour comprendre ces « œuvres », outre la lecture de commentaires médiatiques, il est particulièrement indiqué de se livrer à la discussion. Le partage « entre amis » sert ici d'outil de formation continue, d'instrument pédagogique permettant au spectateur d'être en mesure d'appréhender correctement ces produits. Comme on a pu le voir à travers de très nombreux exemples, tout l'accompagnement en supports médiatiques – toute la « médiation culturelle » qui accompagne les produits de l'industrie musicale – a pour fonction accessoire de permettre aux récepteurs d'acquérir la « culture » nécessaire pour accéder à ce que Roger Pouivet qualifie d'« œuvres d'art de masse ».

Certes, il ne s'agit pas d'une « acquisition de culture » au sens que l'on pouvait donner à ce terme au début du XX^{ème} siècle, mais la structuration identitaire et collective ainsi réalisée semble tout aussi significative. C'est ainsi que l'amateur de la série *Friends* acquiert la connaissance intime de tous les personnages, accède aux nouvelles croustillantes, aux ragots sur les acteurs dans leur « vie privée », aux indispensables « histoires de fric » concernant la production, etc. De la même façon, le fan de *Cheval de frise* devra assimiler un certain nombre de connaissances s'il souhaite faire partie de la communauté restreinte des amateurs de ce style de musique « alternatif ». Il lui faudra apprendre où et comment parler de techniques d'enregistrement en trois temps, de jeu de batterie polyrythmique, etc. ; tout comme un amateur de musique dodécaphonique saura que l'un des sujets de désaccord des musicologues de son « champ » est de savoir si, oui ou non, il faut remonter aux derniers quatuors de Beethoven pour correctement appréhender les compositions de Schönberg. Il s'agit là d'autant de formes que peuvent prendre les productions idéologiques qui accompagnent les « produits culturels » sur leur chemin entre les différents médiateurs, médiations sans lesquelles le « contact » ne pourrait avoir lieu et l'illusion cruciale d'un usage collectif serait bien incapable de dissimuler les contradictions sociales réelles. A ce sujet, considérons l'extrait suivant de *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation* :

« La répétition est indispensable à l'art de masse parce qu'il ne peut compter que sur lui-même. La télévision est particulièrement autoréférentielle : une seule journée passée à la regarder convaincra que la plupart de ses émissions ne sont qu'une suite de renvois à d'autres émissions. La télévision se fabrique ses propres objets et même ses "stars" (comme dans *Star Academy*). Elle ne porte pas sur autre chose qu'elle-même. La télévision est un "monde" auquel le non téléspectateur, espèce rare, ne comprend à peu près rien si, au hasard d'une nuit d'hôtel, il regarde le petit écran. Les allusions lui échappent, les jeux sont incompréhensibles, les gens les mieux connus lui sont inconnus. Surtout, les émissions d' "information" ne lui semblent en rien refléter ce qui se passe "au

⁷⁸² *Ibid.*, p49.

dehors», mais reconstruire un univers fictif, éloigné du quotidien et de la réalité à laquelle il est d'habitude confronté. Tout ce qu'on voit à la télévision est apprêté *pour* la télévision. C'est pourquoi l'art de masse (séries télévisées, clips, émissions musicales, films grand public) trouve dans la télévision son lieu naturel. »⁷⁸³

Si l'on fait abstraction des lieux communs sur la fictionalisation – on peut sans doute se passer de la philosophie « analytique » pour aborder ce phénomène précis – cet extrait montre clairement que les prétendues « œuvres d'art de masse » n'ont justement rien de « naturel » dans leur mode de diffusion, mais demandent, au contraire, un apprentissage d'ordre « culturel ». En contradiction manifeste avec ce que l'auteur a écrit plus haut, les deux phrases soulignées attestent de la nécessité de l'apprentissage pour accéder aux *sens* de ces produits : ceux-ci ne sont pas pré-assimilables sans la moindre formation de la part du récepteur. On peut considérer qu'une telle incohérence tient au fait que la dimension de l'analyse idéologique échappe aux travaux des philosophes « analytiques ». Lorsqu'on considère les mêmes phénomènes à partir de cette optique, on s'aperçoit que les significations des « œuvres » peuvent, en grande partie, se résumer à leur forme et à leur contenus idéologiques – qui ne sont jamais aussi directement et immédiatement transmissibles que semble le suggérer Roger Pouivet. En effet, comment pourrait-on affirmer qu'il n'y a pas besoin d'apprendre à maîtriser les codes idéologiques « en vigueur » pour apprécier les produits de l'industrie culturelle, pour que disparaissent leurs significations ? Si cette « éducation » n'était pas nécessaire, comment expliquer que certains irréductibles soient encore exclus de pans entiers de l'industrie culturelle – comme c'est le cas du voyageur qui allume le poste de télévision de sa chambre d'hôtel ?

L'omission de cette dimension idéologique conduit le théoricien dans une série d'impasses, comme en attestent les citations suivantes :

« La promotion – faire savoir que l'œuvre existe et provoquer le désir de la posséder – entre bien dans l'élaboration de l'œuvre d'art de masse () Dans l'art de masse, nous n'avons pas un commanditaire, qui attend un certain résultat () Le producteur d'art de masse doit provoquer une demande par la diffusion de l'œuvre et non faire coller l'œuvre à une demande. Il s'adresse à tout ce qui peut provoquer un réflexe d'achat. »⁷⁸⁴

« Provoquer un réflexe d'achat », « provoquer une demande », voilà autant de formulations qui s'en tiennent au niveau de l'abstraction, en **esquissant la silhouette du consommateur dirigé, sans pourtant décrire les processus par le biais desquels s'effectuerait cette manipulation médicale unilatérale**. En effet, qui est ce « producteur » qui « provoque » un réflexe d'achat !? Voilà, par exemple, une question d'ordre empirique à laquelle la philosophie « analytique » n'a aucune chance de répondre dès lors qu'elle se cantonne à affirmer, de manière abstraite, que « l'œuvre d'art de masse » serait intrinsèquement promotionnelle. Par ailleurs, selon

⁷⁸³ *Ibid.*, p57. C'est moi qui souligne en italique.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p46.

Roger Pouivet, l'art classique s'appuie sur une conception philosophique humaniste : il encourage le lien, le partage et constitue un effort de l'homme pour rendre intelligible aux autres son expérience. Par opposition., « l'œuvre d'art de masse s'adresse à des individus pris chacun à part, chacun coupé des autres » :

« Autant que possible, l'art de masse élimine tout ce qui pouvait constituer une tradition culturelle et communautaire interdisant la diffusion planétaire et le succès de la mondialisation. (...) La masse de l'art de masse est une collection d'individualités interchangeable sans âge, sans sexe, sans appartenance culturelle. C'est pourquoi l'art de masse est non seulement anti-humaniste, mais foncièrement individualiste. Il encourage l'individualisation de la consommation d'art en éliminant le présupposé culturel, les pratiques et les usages qui s'y attachent. »⁷⁸⁵

Il semblerait que là encore la définition « rigide » de Roger Pouivet le conduise dans l'erreur : tous les produits de l'industrie musicale participent peu ou prou de médiations idéologiques. Une des facettes de ce système est certes une individualisation accrue, qu'entraîne la concurrence et l'hostilité de chacun contre tous, mais ceci n'empêche aucunement des pratiques communes, des usages *apparemment* collectifs, sur lesquels prospèrent les médiations idéologiques de la totalité sociale, notamment lorsque ces processus permettent de masquer les contradictions socio-économiques. Comme le soulignent les théoriciens critiques, l'industrie culturelle ne se contente pas d'éliminer systématiquement les anciens liens sociaux ; elle croît sur les ruines de ceux-ci et s'adapte aux particularités locales, aux singularités que l'on rencontre encore ici ou là.⁷⁸⁶

Même si, de par le globe, les stars de l'industrie culturelle se mettent à table avec les plus « férocelement » indigènes, la « masse » n'est pourtant pas aussi homogène que voudrait nous le faire croire Roger Pouivet ; les produits sont aussi variés que les types de consommateurs auxquels ils sont destinés et, considérés sous cet aspect, ils ne sont en rien « interchangeables ». Il existe des produits pour vieux, pour jeunes, pour sado-masochistes, pour frigides, pour rêveurs émotionnels et pour bagarreurs excités... Ce n'est pas l'homogénéité systématique des « cibles » qui caractérise l'industrie culturelle ; on peut au contraire formuler l'hypothèse que celle-ci est plutôt définie par les diverses formes de participation physique et psychique, matérielle et idéologique, qu'elle exige de la part de chacun, pour la stabilité et le développement du capitalisme avancé – mais il s'agit là de considérations auxquelles je reviendrai plus spécifiquement dans les chapitres suivants. Pour l'heure, il paraît intéressant d'examiner les arguments formulés par les deux philosophes « analytiques » envers un courant de pensée qui

⁷⁸⁵ *Ibid.*, pp49-50.

⁷⁸⁶ De façon paradoxale, c'est ce qu'illustre un épisode du film franco-soviétique *Urga*, du réalisateur Nikita Mikhalkov (1991). Vivant en autarcie dans la steppe mongole, la famille du berger Gombo reçoit la visite du frère de ce dernier, qui offre à l'un de ses neveux une image de son « frère américain ». Le jeune garçon, ému par l'offrande, s'extasie devant la photo de ce parent lointain à la carrure et aux lunettes de soleil impressionnantes, qu'il s'empresse de ranger parmi ses trésors. Il s'agit en vérité d'un poster représentant l'acteur américain Sylvester Stallone.

leur pose visiblement problème et qu'ils se donnent chacun pour objectif de réfuter, à savoir la théorie critique de l' « Ecole de Francfort ».

B.3. Une conception douteuse de l'approche critique.

Faisant référence aux travaux de Noel Carroll, Roger Pouivet affirme que « la conception négative de l'art de masse » peut prendre deux formes, dont il offre les formulations respectives : premièrement, *l'art de masse n'est pas de l'art* ; deuxièmement, *l'art de masse a peu ou pas de valeur esthétique*. D'emblée, le philosophe discrédite ces propositions (qui soit dit en passant, ne sont pas étayées par la moindre citation originale) :

« En disant que l'art de masse n'est pas de l'art, on adopte en vérité la seconde forme de la conception négative de l'art de masse, tout en l'exprimant, fallacieusement, sous la première forme. On voulait simplement dire que l'art de masse est du *sous-art*, de l'art indigne de ce nom. »⁷⁸⁷

A partir de ce point, c'est apparemment l'approche francfortienne qui est visée : « Les œuvres d'art ont *toujours* été des marchandises »⁷⁸⁸, oppose Roger Pouivet à un hypothétique discours qui discréditerait l'œuvre d'art de masse du fait de son intégration dans le circuit marchand. Certes, on ne trouve rien à redire à une telle proposition, en ce qui concerne les œuvres inscrites dans le système féodal et capitaliste. Cependant, le « toujours » semble un peu cavalier dès lors qu'on étend la définition de l'œuvre d'art aux célèbres peintures murales de Lascaux. De même, que dire d'une œuvre cinématographique comme *L'homme à la caméra*, considérée dans les conditions de sa sortie en U.R.S.S., en 1929 : peut-on affirmer aussi catégoriquement qu'il s'agissait structurellement d'une marchandise ? Et comment concevoir les travaux de millions d'artistes qui, au cours de l'histoire, n'ont *pas* vendu leurs œuvres, qui ont choisi de les cacher, de les détruire, de les offrir ?

On pourra m'accuser de polémiquer inutilement, mais les failles d'une telle affirmation, dont le but n'est autre que de maladroitement tenter de « démonter » les thèses de l' « Ecole de Francfort », méritent au moins d'être signalées. Plus généralement, Roger Pouivet s'oppose à la proposition que développeraient (selon lui et Noel Carroll) les théoriciens critiques, à savoir qu'une œuvre d'art de masse *n'est pas de l'art*. Pour cela, Roger Pouivet propose quatre critères⁷⁸⁹ qui seraient nécessaires pour donner une définition « ontologique » de l'œuvre d'art.

Le premier critère est d'ordre formel : un roman de Tolstol et un roman de Higgins-Clark sont tous les deux des romans. La seconde condition est d'ordre émotionnel : je peux pleurer en lisant Anna Karenine ou en regardant le film *Titanic*. La troisième est d'ordre artistique : un

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p80.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p83.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, pp80-83.

compositeur de chansons interprétées par Johnny Hallyday est tout autant artiste que Bach. Enfin, le quatrième critère se fonde sur le précepte qu'un créateur *reste* un créateur, même s'il s'enrichit financièrement. Les ouvrages de Roger Pouivet et Noel Carroll regorgent de ce genre de catégorisations, dont la rigueur des critères paraît, au final, assez douteuse. Ainsi, un panneau de signalisation marron sur autoroute, montrant une barrique sous le mot « Bordeaux », serait une œuvre d'art dans la mesure où il s'agit d'un dessin, qui, en m'évoquant mon enfance dans cette ville, m'émeut, et dont l'infographiste chargé de sa conception (et s'étant de cette façon peu ou beaucoup enrichi), est tout autant dessinateur que Leonard De Vinci.

Sans même entamer une quelconque défense de la position des théoriciens critiques (qui, de toute manière, n'ont à aucun moment exprimé cette proposition concernant le caractère non-artistique de « l'art de masse »), la tentative de définition proposée par Roger Pouivet pose problème à plus d'un titre et ne peut servir, au final, qu'à nous entraîner vers des **affrontements stériles autour d'abstractions conceptuelles dépourvues de tout intérêt pour l'analyse de la réalité sociale**. Tournons-nous maintenant vers l'ouvrage de Noel Carroll, qui s'efforce de mener un travail similaire de réfutation de thèses francfortiennes.

Pour commencer, Noel Carroll part d'une dénonciation des travaux du critique et théoricien culturel Clement Greenberg, auteur du fameux *Avant-garde and kitsch*, pour lequel la « culture de masse » et ses produits ne peuvent prétendre au titre d'art parce qu'ils impliquent une passivité du spectateur face à l'œuvre que refuserait l'art d'avant-garde⁷⁹⁰. Pour Noel Carroll, au contraire, « la présupposition du spectateur actif est un élément régulièrement récurrent des œuvres d'art de masse. »⁷⁹¹ Pour appuyer cette proposition, il offre des exemples issus de films d'Orson Welles et de Spike Lee, de fictions télévisées du type *Colombo*, de romans de « pulp fiction » du début du XX^{ème} siècle, de films d'horreur contemporains, de spectacles comiques, de paroles de chansons du groupe *Meatloaf*... Dans tous ces exemples le spectateur est appelé, selon lui, à utiliser son imagination et ses capacités d'analyse pour avoir accès aux significations, aux intrigues, aux narrations, pour compléter les informations fournies, afin de comprendre le produit et pouvoir le consommer.

Cependant, on pourrait objecter que le spectateur fait tout cela conformément au produit fourni, en s'adaptant aux stimuli de celui-ci. Si la participation se résume à « réagir » ainsi, on peut certes affirmer que les spectateurs ne sont pas « passifs » mais est-ce que cela correspond à la définition de la participation que suggère Clement Greenberg ? La question mérite d'être posée. Bien que Carroll montre qu'il existe nécessairement une forme d'activité cognitive face au produit, on reste un peu sur sa faim. Selon lui, « il incombe au tenant de l'hypothèse de la passivité d'indiquer, de manière irréfutable, quel type de traitement est passif et quel type de traitement est

⁷⁹⁰ A titre d'information, il me paraît important de signaler que les travaux de Clement Greenberg ne s'inspirent aucunement des thèses francfortiennes (même si Noel Carroll semble ignorer cette évidence). Greenberg présente en quelque sorte l'archétype du critique culturel moderniste égaré à plus d'un demi-siècle de son point de chute et, de ce fait, mérite sans doute le qualificatif de « conservateur » qui est désormais associé à son nom.

actif, puis de montrer, une fois que cette distinction est clairement posée, en quoi l'art de masse serait nécessairement passif, par opposition à d'autres formes d'art, comme l'art d'avant-garde. »⁷⁹² L'invitation au débat semble assez peu pratique dans le cas de Greenberg, ce dernier étant décédé quatre ans avant la rédaction de cet ouvrage !⁷⁹³

Dès son paragraphe d'introduction concernant les thèses d'Adorno et Horkheimer, où Noel Carroll commence par s'interroger sur la caractère proprement philosophique de l'approche critique, on constate un contresens manifeste : « Ces arguments [ceux des théoriciens critiques] (...) tentent de montrer comment les problèmes sociaux que précipite l'art de masse sont fonction de la nature de l'art de masse. »⁷⁹⁴ Il est important de relever ce malentendu, puisque **Horkheimer et Adorno n'ont à aucun moment inversé de cette façon le rapport base / superstructure**, comme le suggère Noel Carroll (en affirmant ainsi que l'approche critique partirait de faits esthétiques pour comprendre des évolutions sociales).

Pour le philosophe nord-américain, Theodor Adorno aurait émis trois critiques principales envers l'industrie culturelle. Premièrement, le théoricien de l' « Ecole de Francfort » aurait mis en garde contre le fait que l' « art de masse » – terme que, bien entendu, Adorno n'utilise pas – soit une formule, une répétition. Deuxièmement, il aurait critiqué le fait que cet « art de masse » soit un produit, standardisé et imposé aux individus, qui n'engagerait aucune compétence imaginative et contemplative de la part des spectateurs (troisième critique). Cette présentation me paraît abusive, non seulement parce que les deux premières « critiques » se recoupent clairement – à supposer qu'il s'agisse là d'un reflet fidèle des propositions de Theodor Adorno – mais surtout car une telle vision de l'approche critique de l'industrie culturelle est tout à fait incomplète. De plus, selon Noel Carroll, l'analyse que fait Adorno de l' « art de masse » se subdiviserait en deux sous-ensembles : une « analyse formelle » et une « analyse de contenu ».

Le philosophe « analytique » poursuit en affirmant que « selon l'analyse formelle d'Adorno, l'art de masse abrutit, automatise et stupéfie nos capacités mentales, rendant ainsi impossible l'exercice libre et autonome de celles-ci et entraînant des effets politiques désastreux. »⁷⁹⁵ Là encore, Noel Carroll semble s'appuyer sur une lecture plus que douteuse des écrits de l' « Ecole de Francfort », d'une part parce que cette vision d'une analyse à deux niveaux paraît inexacte ; d'autre part parce que le philosophe semble, une fois de plus, poser la question à l'envers, en indiquant que **l'approche critique stigmatiserait les « œuvres d'art de masse » en les**

⁷⁹¹ CARROLL, Noel, *op. cit.*, p39.

⁷⁹² *Ibid.*, p45.

⁷⁹³ Noel Carroll s'efforce, pour sa part, de donner une définition du comportement actif du spectateur. Celui-ci se fonderait sur un ensemble de processus cognitifs : la déduction, l'interprétation, la reconnaissance de présuppositions, le repérage d'événements narratifs au sein d'un éventail de possibles, la compréhension des métaphores, l'élaboration de jugements moraux, de réponses émotionnelles. Bref, résume-t-il, « le genre de chose que nous assimilons instinctivement à l'activité dans le langage ordinaire. » (*Ibid.*, p46.) « Instinctivement » ; « langage ordinaire »... On peut se demander s'il s'agit là de bases bien solides pour tenter une *philosophie de l'art de masse*.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p70.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p74.

déclarant responsables de régressions politiques, ce qui est évidemment une simplification regrettable (même si l'on voit *grosso modo* comment une lecture superficielle des travaux de l' « Ecole de Francfort » pourrait mener à de telles conclusions). Noel Carroll poursuit en déclarant que « ceci pourrait frapper certains lecteurs comme relevant d'un saut de logique assez surprenant. Comment est-ce que l'on passe de la répression de la capacité imaginative dans les réponses aux œuvres d'art à une quelconque conclusion concernant des conséquences politiques ? »⁷⁹⁶ Le problème est clairement posé à l'envers, et de cette manière, les thèses francfortiennes paraissent effectivement fort saugrenues.

On est obligé de se demander si le philosophe nord-américain fait ici preuve de mauvaise foi dans son travail d'exposé, d'autant plus qu'il se donne manifestement pour tâche d'apporter un éclairage pédagogique en direction de lecteurs qui ne connaissent pas l'approche critique. Il s'agit d'un exposé succinct des théories esthétiques de l'écrivain allemand Friedrich Schiller, pour lequel l'éducation esthétique, à travers la fréquentation des arts, apparaît comme une précondition pour toute forme de liberté individuelle et collective. Selon Noel Carroll, Adorno et Horkheimer devaient *certainement* connaître les thèses de Schiller, même s'ils ont *caché* à leurs lecteurs cette source d'inspiration (sic). Pour l'auteur de *A philosophy of mass art*, ceci expliquerait pourquoi le lien causal entre répression des capacités imaginative et contemplative et conséquences politiques occuperait une place si centrale dans l'approche critique et, enfin, « pourquoi ils ont si peur de l'art de masse »⁷⁹⁷ : « Car ils croient que l'art de masse fournit le mauvais genre d'éducation esthétique »⁷⁹⁸. En gros, l'industrie culturelle « agacerait » Adorno et Horkheimer, tout simplement parce qu'elle ne conviendrait pas aux critères esthétiques de ces deux allemands éduqués dans la tradition humaniste !

On peut néanmoins suivre un peu plus loin l'auteur dans sa démonstration, car celle-ci révèle bientôt **toute la teneur des préceptes philosophiques sur lesquels elle repose**. En considérant la proposition (qu'il a lui-même formulé) selon laquelle l'autonomie esthétique est une condition requise pour atteindre une autonomie morale et politique, Noel Carroll se déclare « obligé de demander si l'autonomie esthétique est réellement nécessaire pour atteindre l'autonomie morale et / ou politique » :

« Ce qu'Adorno et Horkheimer semblent considérer comme relevant de l'autonomie morale et politique est la capacité de voir ou d'imaginer que les choses puissent être autrement. Ceci paraît raisonnable. Toutefois, est-il plausible de supposer que cette capacité correspond uniquement avec des activités esthétiques ou artistiques ? »⁷⁹⁹

Nonobstant le fait qu'Adorno et Horkheimer n'affirment aucunement cela, Noel Carroll poursuit en fournissant quelques exemples de situations dans lesquelles les hommes sont

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p78.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p79.

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p81.

aujourd'hui amenés à se servir de leurs capacités cognitives pour imaginer autrement les choses : « Si je veux fabriquer une meilleure chaise, ou si je veux trouver un emploi différent, je devrais pouvoir envisager des alternatives à l'état présent. » Noel Carroll a-t-il si peu lu les travaux de l'« Ecole de Francfort » qu'il considère sérieusement que la résistance à la culture affirmative se résumerait au perfectionnement de techniques d'ébénisterie ou à l'utilisation correcte du moteur de recherche de l'A.N.P.E. ? Voici deux exemples plus « fins » que Carroll propose en tant qu'indicateurs des capacités imaginatives suscitées par les « œuvres d'art de masse » : la possibilité d'imaginer des monstres dans des films d'horreurs ou des épisodes de la série *X-files* où la narration utilise des procédés elliptiques ; la reconfiguration de la narration qui s'opère, « avec la participation des spectateurs », à la fin de films comme *The usual suspects* ou *The Shawshank Redemption*.⁸⁰⁰ Là encore, on en est presque à se demander si l'auteur joue sur le registre de la plaisanterie. Abordant le caractère répétitif de l'industrie culturelle, le « martèlement » de formules et de contenus stéréotypés, la lecture de Noel Carroll est particulièrement simpliste :

« Nous sommes à peu près comme les victimes d'un processus d'endoctrinement idéologique – comme ceux que l'on appelait autrefois le lavage de cerveau – où des slogans simples sont inculqués dans nos esprits de manière répétitive et sans interruption, jusqu'à ce que notre conscience soit tellement dominée que nous sommes incapables de voir le monde hors de leur emprise. »⁸⁰¹

Pour réfuter cette vision singulière de l'approche critique, Noel Carroll présente une série de contre-propositions, à commencer par la question suivante : qu'en est-il de ce processus d'endoctrinement répétitif si les œuvres en question « parlent de la modification de la réalité sociale » ? Le philosophe fournit ensuite quelques exemples d'« art de masse » qui évoquent la transformation sociale : la série *Star Trek*, les films des trilogies *Star Wars* ou encore *La planète des singes*. Noel Carroll reconnaît que les aventures intergalactiques du capitaine Kirk et de son fidèle compagnon aux oreilles pointues, Spock, ne renvoient peut-être pas au « changement social radical » que préconisent les théoriciens critiques, mais l'auteur de *A philosophy of mass art* s'offusque ensuite, en signalant que les théoriciens francfortiens ne donnent pas d'exemples précis de ce qui serait une œuvre digne de cette mission de transformation sociale. Selon lui, le « problème » de l'absence de propositions allant dans ce sens « soulève la question de la valeur empirique de leur théorie »⁸⁰².

Pour Noel Carroll, même les séries télévisées présentent des cas où les changements sociaux peuvent être suggérés, impulsés : ce serait le cas de la série télévisée *Roc*, où l'on a pu

⁸⁰⁰ *Ibid.*, pp82-83.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p85.

⁸⁰² *Ibid.*, p86. Il est important de souligner la terminologie anglo-saxonne utilisée dans cette phrase : « This problem raises a question about the empirical, cash value of their theory. » L'expression « cash value », qu'il est difficile de traduire en français, indique en gros que le philosophe pose métaphoriquement la question de

suivre, durant deux épisodes, les aventures d'un couple homosexuel et pluri-éthnique. Le fait que des producteurs de l'entreprise Fox (dont on connaît, par ailleurs, l'engagement en faveur de la démocratie et du progrès social) aient songé à faire figurer ce couple « atypique » dans un feuilleton du début des années 1990 – tout comme d'autres, aujourd'hui, estiment que ce marché soit devenu suffisamment lucratif pour consacrer à la « communauté homosexuelle » des chaînes télévisées entières – semble constituer une avancée sociale indéniable pour le philosophe nord-américain. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'une telle affirmation « se discute » !

Si Adorno et Horkheimer ne trouvent pas grâce aux yeux de Noel Carroll, il faut noter que ce n'est pas le cas en ce qui concerne **Walter Benjamin, qu'il assimile clairement à un l'un des premiers laudateurs de l' « art de masse »**. S'appuyant sur une lecture tout aussi approximative que partielle de *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, le philosophe nord-américain fait mine d'approuver les contributions philosophiques et esthétiques de Benjamin, tout en **omettant de souligner une distinction de taille**, à savoir le fait que le fameux texte de l'électron libre de l' « Ecole de Francfort » ne s'appuyait pas tant sur les ancêtres cinématographiques des *X-files* et autres *Star Wars* mais prenait en considération un cinéma encore fortement « expérimental », muet et de surcroît dépourvu de star-system, tel que l'avait notamment codifié l' « Ecole constructiviste » soviétique. Si Noel Carroll évoque, à juste titre, les travaux de Sergei Eisenstein ou de Dziga Vertov, il ne pose aucunement la question de savoir si sa catégorisation peut objectivement inclure de tels cinéastes en tant que créateurs d' « œuvres d'art de masse ». De même, à aucun moment il ne prend en considération le fait que Walter Benjamin fixait l'émancipation de l'homme, la transformation sociale, comme but des tactiques révolutionnaires qu'il évoquait dans le domaine de la culture (ou dont Theodor Adorno, quant à lui, pouvait plaindre l'absence) ; ceci s'explique sans doute par le fait que ces questions sont en tout point étrangères à l'analyse de Noel Carroll.

Dans son ouvrage, Roger Pouivet confirme cette inscription dans l'étant, dans une définition des dix « principales fins que l'on peut assigner à des œuvres d'art » :

« (...)

- cognitive : nous faire comprendre quelque chose,
- morale : constituer un apprentissage éthique,
- religieuse : jouer un rôle (cognitif, historique et affectif) dans la vie spirituelle,
- sociale : assurer un lien entre les membres d'une communauté,
- historique : assurer un lien avec le passé,
- éducative : permettre d'acquérir des compétences et des savoirs,
- affective : être l'expression de nos sentiments et nous conduire à en développer certains,
- économique : constituer un secteur « porteur » de la vie des affaires,

savoir si, avec la théorie critique, « on en vraiment a pour son argent ». Une telle formulation laisse le lecteur avec une curieuse impression, comme si deux mondes se rencontraient au sein d'une même petite phrase !

- thérapeutique : nous relaxer à la fin d'une journée de travail ou même dans le traitement de certaines maladies,
- biologique : nous faire mieux nous sentir, faire mieux pousser les plantes ou accroître la production de lait des vaches. »⁸⁰³

Selon Roger Pouivet, cette liste se déploie de façon hiérarchique, de la fonction supérieure à la fonction inférieure. Pour lui, désormais, l' « art de masse » inverse cette hiérarchie en ne participant plus d'une culture humaniste mais en étant tout à fait individualiste : « Il satisfait des fonctions que l'art avait, jusqu'alors négligées : des finalités biologiques, thérapeutiques, économiques, affectives, et non pas les finalités traditionnelles de la culture humaniste : la connaissance, la morale et la religion. »⁸⁰⁴ Ainsi, ajoute-t-il, « les œuvres d'art de masse sont faites pour la satisfaction d'un individu dont le délasserment et le bien-être sont ses principales, voire ses uniques préoccupations. »⁸⁰⁵ Hormis le clin d'œil poussiéreux aux thèses fonctionnalistes des années 1940 et 1950 qui, de façon analogue, considéraient les médias de masse comme le pendant technologique d'une simple demande sociale de bien-être et de divertissement, la primauté accordée aux critères « biologique » et « thérapeutique » paraît assez étonnante.

Ainsi, la biologie serait-elle aujourd'hui une science à ce point instrumentale que l'une de ses finalités pourrait se résumer à la mise au point de techniques permettant l'augmentation de la production laitière ? De même, il est curieux de constater comment cet auteur semble attribuer à la médecine un rôle dans la reconstitution de la force de travail – fût-ce par le biais de thérapies « soft » comme la diffusion d'une musique « relaxante ». Derrière ces principales finalités contemporaines de l' « œuvre d'art de masse » on peut clairement voir poindre l'omnipotence de la logique économique productiviste, que la définition superficielle de la soi-disant finalité économique de l'art – « constituer un secteur « porteur » de la vie des affaires » – a le mérite de clairement mettre en lumière. A la lecture de ce passage, on a l'impression d'un heureux renversement : l'art, qui avait jusqu'à maintenant négligé ses fonctions biologiques, thérapeutiques, économiques et affectives, s'occupe enfin de notre délasserment, de notre confort quotidien. **L'absence d'analyse sociale et économique qui caractérise la pensée de Roger Pouivet trouve ici l'une de ses expressions les plus marquées et, dans son approbation tacite de l'instrumentalisation de l'art, la « vigilance ontologique » se retourne en simple redoublement idéologique de la configuration actuelle.**

Par ailleurs, il est intéressant de considérer les enjeux éventuels que présente la farouche volonté des philosophes « analytiques » de se démarquer des théoriciens employant le terme « culture de masse » qui, selon eux, impliquerait une tradition humaniste et une appartenance communautaire. Rappelant l'objectif de son travail, Roger Pouivet écrit : « Ce livre a proposé une explication de la raison pour laquelle l'art de masse n'appartient pas à la culture, définie comme ce par quoi et en quoi des êtres humains sont liés à une communauté de langue, d'histoire et de

⁸⁰³ POUIVET, Roger, *op. cit.*, p93.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p102.

pratiques communes. »⁸⁰⁶ Or, si l'on peut légitimement s'interroger sur la validité du concept d' « art de masse », il semble que la réalité d'une « culture » commune est plus difficilement discutable, si tant est que ce terme puisse recouvrir l'existence d'une industrie culturelle orientée vers la création de plus-value... L'auteur de *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation* affirme, dans la foulée :

« L'art de masse n'est pas un phénomène de culture. Il n'a aucun rôle dans le "vivre ensemble" des membres d'une communauté et dans le développement des capacités des personnes au sein de leur culture. C'est pourquoi les œuvres de l'art de masse sont "mondialisées" : elles ignorent les différentes appartenances culturelles. »⁸⁰⁷

Il serait utile d'en savoir un peu plus, au final, sur ce que l'auteur entend lorsqu'il utilise ce terme « mondialisé ». L'ouvrage étant « un essai sur l'ontologie sur l'art de masse », on ne trouve malheureusement aucune sorte d'analyse permettant de situer une éventuelle rupture sociale ou économique qui marquerait le passage à la « mondialisation », la référence à cette notion – fort prisée par les essayistes de tout bord – se limitant en quelque sorte à l'idée d'une diffusion « massive », mondiale (d'œuvres artistiques, ici). Or, il semble qu'une initiation en la matière pourrait être d'une grande utilité à Roger Pouivet, puisqu'il sous-estime singulièrement le caractère participatif du nouveau « vivre ensemble » qu'implique le capitalisme dans sa phase actuelle, comme si le développement des capacités des personnes *au sein* de ce système à vocation totalisante était tout bonnement impensable. De plus, on voit difficilement comment les anciennes « appartenances culturelles » (auxquelles Roger Pouivet semble paradoxalement attaché, par moments) constituent un frein au développement de ce système. C'est d'ailleurs ce que suggère négativement cet extrait de l'ouvrage de Noël Carroll :

« Un goût pour l'aisément accessible ne s'évaporerait pas de sitôt, pas plus que ne disparaîtra le plaisir que procure le fait de partager des œuvres d'art avec des nombres importants de nos concitoyens. Car les gens aiment commercer à partir des mêmes œuvres d'art que leurs voisins, proches ou lointains. Cela fait partie de ce que Kant appelait la sociabilité de l'art. Nous aimons lire, voir et entendre les mêmes choses, puis en parler ensemble. Nous aimons faire des allusions, des références à celles-ci dans nos conversations. Le fait que nos amants ou nos collègues aient grandi avec les mêmes chansons et les mêmes émissions télévisées nous paraît significatif. Cela constitue un élément important de la possession d'une culture commune. »⁸⁰⁸

Il est intéressant de souligner ce point de désaccord apparent entre les deux philosophes « analytiques » (mais sans doute faut-il souligner que Roger Pouivet écrit en France, à l'attention d'un public académique particulier ; malgré ses efforts pour se mettre « à la page », il est encore

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p106.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p107.

⁸⁰⁸ CARROLL, Noël, op. cit., p13.

profondément imprégné par la notion d'une « culture communautaire » perdue, contrairement à son collègue nord américain). Néanmoins, cet extrait présente avant tout l'intérêt d'illustrer l'enthousiasme fébrile qui se dresse derrière le constat boiteux de l'avènement de l'ère de l'« art de masse ». De manière symptomatique, ce travail (tout comme celui de Roger Pouivet) évite soigneusement de poser la question de la fonction macrosociale des « produits culturels », pas plus que l'auteur ne considère les simples contenus idéologiques de péplums comme *Ben Hur* ou *Les dix commandements* lorsqu'il propose ces films comme exemples du pouvoir imaginaire que suscitent et libèrent les « œuvres d'art de masse »⁸⁰⁹. De même, je me suis efforcé de montrer comment l'élaboration d'une véritable « vulgate adornoïenne » était utilisée par les deux auteurs afin de récuser la théorie critique sans même la confronter. Sous couvert de modestie intellectuelle, de rigueur – que les tenants de la philosophie « analytique » opposent au « romantisme » des philosophes postmodernistes, chez qui Jacques Bouveresse voit poindre un « obscur fond métaphysique qui ne s'avoue pas comme tel »⁸¹⁰ – le discours de la « vigilance ontologique » semble parfaitement accommoder (et s'accommoder de) la configuration actuelle et des plus récentes évolutions de l'industrie musicale (pour n'évoquer que l'objet de mes propres recherches). Bien qu'ils n'aient rien du « talent » ou de l'imagination débordante des postmodernistes, Noel Carroll et Roger Pouivet leur ressemblent en ceci que, philosophes, ils adhèrent merveilleusement au capitalisme avancé, à un système qui n'a justement plus aucun besoin de la philosophie pour se développer, ni même pour se légitimer.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p86

⁸¹⁰ MILHAU, Jacques, « Philosophie analytique, une pensée qui importe et s'exporte » in *L'Humanité*, 11/02/2004, p17. Article en ligne sur <http://www.humanite.presse.fr/journal/2004-11-02/2004-11-02-449125>, consulté le 14/07/2005.

C. « La culture des individus ».

C.1. Réaménagements de la sociologie bourdieusienne et combinaisons méthodologiques.

Publié en 2004, l'ouvrage *La culture des individus*, du sociologue Bernard Lahire, a été salué pour son approche qualitative inédite des pratiques culturelles des français, dont il s'efforce de mettre en évidence la nature plurielle et la diversité des fonctions micro-sociales, en entreprenant notamment **un travail de réexamen de la sociologie de la culture bourdieusienne**. On peut difficilement faire l'impasse sur cet ouvrage imposant (à la fois par sa taille et par la somme de recherches empiriques qu'il a visiblement nécessité), ne serait-ce qu'à cause du retentissement qu'il a eu lors de sa sortie et de sa contribution conséquente aux débats intellectuels concernant les pratiques et les usages culturels, au sens large. Je m'efforcerai donc, dans un premier temps, d'illustrer la spécificité de l'approche de Bernard Lahire, tant sur le plan de son positionnement par rapport à la sociologie de la culture bourdieusienne que du point de vue de sa démarche méthodologique. Dans un second temps, il m'a paru utile d'engager un débat « virtuel » avec les tenants de cette approche : je proposerai donc des éléments pour une analyse critique constructive de ce travail, en m'appuyant notamment sur mes propres recherches empiriques sur le terrain de l'industrie musicale.

Dès les premières pages du livre, on constate l'importance que l'auteur accorde à la conceptualisation de Pierre Bourdieu, comme en atteste d'emblée le choix de fonder la recherche sur « un grand nombre de portraits individuels sélectionnés en fonction de *grandes propriétés sociales et culturelles classiquement utilisées pour balayer les différentes aires de l'espace social* »⁸¹¹ : **volume et structure du capital économique et culturel possédé, nature de l'activité professionnelle exercée et nature du capital scolaire possédé**. Dans l'introduction de son ouvrage, Bernard Lahire prend par ailleurs soin de défendre ses « choix méthodologiques » face aux critiques éventuelles que pourraient émettre les tenants stricts d'une sociologie de la culture bourdieusienne : il souligne ainsi que le fait de prendre en compte l'interindividuel et l'intraindividuel dans une étude sociologique à visée globale ne constitue en rien un glissement vers l'idéologie libérale.

« Penser que construire scientifiquement une sociologie des socialisations individuelles est incompatible avec une théorie des classes sociales serait aussi subtil que d'imaginer que l'étude des atomes ou des molécules implique logiquement la négation de l'existence des corps ou des planètes »⁸¹²

⁸¹¹ LAHIRE, Bernard, *op. cit.*, p25. C'est moi qui souligne en italique.

⁸¹² *Ibid.*, p19. L'image est claire, mais on peut néanmoins s'interroger sur le rapport entre sciences sociales et sciences naturelles que cette proposition suggère de façon implicite.

Bernard Lahire poursuit en réaffirmant son choix de prendre en considération l'analyse des ces facteurs traditionnellement écartés de l'analyse bourdieusienne tout en situant néanmoins ses recherches dans la lignée des travaux précurseurs des années 1960 :

« La nécessaire mesure des inégalités culturelles, la recherche des différences de légitimité et l'examen des effets de la domination culturelle ne mènent cependant pas fatalement vers une aggravation des écarts entre les groupes sociaux. (...) Chercher à mettre en évidence les variations intra-individuelles des pratiques et des préférences culturelles est ainsi un bon moyen d'éviter de tomber dans les caricatures trop grossières des cultures de groupes ou de classes. »⁸¹³

L'auteur s'autorise à critiquer Pierre Bourdieu sur un certain nombre de points, à commencer par le « mécanisme général de transférabilité culturelle » qui, selon l'auteur de *La distinction*, fait que « les schèmes générateurs de l'habitus s'appliquent, par simple transfert, aux domaines les plus différents de la pratique »⁸¹⁴. Face à ce constat, Bernard Lahire est beaucoup plus réservé et prévient que, d'après ses études empiriques, les profils dissonants sont tout aussi fréquemment rencontrés que les profils consonants (lorsqu'on observe les pratiques et les préférences d'un même individu dans plusieurs domaines culturels)⁸¹⁵. De même, Bernard Lahire est critique vis-à-vis des **grands schèmes structurels mis en évidence dans *La distinction***. Selon lui, la lecture des tableaux publiés dans cet ouvrage « autorise le sociologue à penser qu'en appliquant le même type de traitement aux données des enquêtes des années 1960, il mettrait sans doute en évidence des constats assez semblables à ceux obtenus sur des enquêtes réalisées trente ans plus tard. »⁸¹⁶ Ainsi, Bernard Lahire accuse Pierre Bourdieu d'avoir gommé de ses analyses la question des différences, des nuances intra-individuelles : « Ce que l'on peut contester dans les exemples donnés, ce n'est pas principalement le commentaire des écarts entre groupes ou classes lorsque ceux-ci sont nets (...), mais l'évitement de tout ce qui pourrait faire contre-exemple, de tout ce qui pourrait jeter le doute ou apporter quelques nuances à la (trop belle) mécanique interprétative. »⁸¹⁷

« La vision légitimiste des consommations culturelles que propose Pierre Bourdieu dans *La distinction* objective, aujourd'hui encore des aspects essentiels de la structure de notre monde social, mais semble paradoxalement beaucoup plus adaptée à la société française de la fin du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire à une société proto-«culture industrielle de masse» et pré-«médiatique», qui établissait des oppositions symboliques franches entre «Culture» et «sous-cultures», «arts majeurs» et «arts mineurs». »⁸¹⁸

⁸¹³ *Ibid.*, p70.

⁸¹⁴ BOURDIEU, Pierre, *La distinction*, Paris : Editions de Minuit, 1979, p196.

⁸¹⁵ LAHIRE, Bernard, *op. cit.*, pp142-147.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p171.

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ *Ibid.*, p172.

On peut se demander pour quelles raisons Pierre Bourdieu s'est ainsi obstiné dans « une telle cécité à cet ordre de complexité (combinaisons dissonantes, ambivalences, alternances) individuel face aux productions culturelles de nature et de valeur symbolique différentes »⁸¹⁹. Selon Bernard Lahire, la réponse est simple : le maître se devait de répondre aux prolifiques « mass-médiologues » et sociologues de la « société de consommation » (Edgar Morin, Georges Friedman, Jean Baudrillard, etc.). La période d'élaboration des travaux de recherche ayant conduit à *La distinction* correspond, en effet, au déferlement des écrits portant sur l'homogénéisation de la culture et les effets massificateurs de l'industrie culturelle dans la revue *Communications*. *A posteriori* on peut se demander si c'était beaucoup plus probant que de multiplier les recherches empiriques pour ensuite « tordre » toutes les données recueillies dans un sens préétabli, mais naturellement l'auteur de *La culture des individus* reste conciliant avec Pierre Bourdieu : « Peut-être la baisse relative de la foi en la légitimité de la culture classique (littéraire et artistique) et la relative désacralisation de la séparation entre le légitime et l'illégitime rendent-elles désormais pensable un autre mode de traitement des données »⁸²⁰, mode de traitement que Bernard Lahire se propose justement de mettre en application.

Proche des modalités d'enquête sociologique chères à Bourdieu, la méthodologie employée par Bernard Lahire se décompose en trois étapes. D'abord, le sociologue s'est appuyé sur une **grande étude statistique** concernant les pratiques culturelles des français⁸²¹, avant de sélectionner des échantillons pour l'étape suivante, constituée d'**enquêtes qualitatives** (questionnaires et entretiens). Celles-ci ont ensuite permis au sociologue d'élaborer une stratification particulière permettant de dégager trois *profils* : les individus à pratiques et préférences culturelles très dissonantes, les individus à pratiques et préférences culturelles moyennement dissonantes, et les individus à pratiques et préférences culturelles consonantes. Enfin, « faisant retour sur les déterminants sociaux classiquement mis en évidence, on s'est interrogé sur la probabilité que de tels profils apparaissent en fonction du sexe, de l'âge, de la PCS, du niveau de diplôme et de l'origine sociale. »⁸²²

Il va de soi que consonance du profil équivaut ici à la cohérence de l'individu en termes de pratiques et de préférences « légitimes » ou « illégitimes ». Afin de constituer ces trois groupes, Bernard Lahire s'est par conséquent trouvé dans l'**obligation de « mesurer la légitimité culturelle »** des diverses pratiques et activités dont rend compte, statistiquement, l'étude nationale. Or, comme le souligne l'auteur, cette première indispensable opération de catégorisation soulève des questions importantes :

⁸¹⁹ *Ibid.*, p173.

⁸²⁰ *Ibid.*, p174.

⁸²¹ Cf. DONNAT, Olivier, *Les pratiques culturelles des français, enquête 1997*, Paris : La Documentation Française, 1998. 359p.

⁸²² *Ibid.*, p23. Comme on peut d'emblée le constater, ces choix démontrent à la fois une grande confiance en l'outil statistique et une reconnaissance fondamentale de la validité des « déterminants sociaux classiquement mis en évidence » pour appréhender la réalité sociale.

« Le travail de retraitement de l'enquête "Pratiques culturelles des Français" de 1997 permet d'opérer un retour réflexif sur des catégories assez fréquemment mobilisées dans le raisonnement sociologique, telles que culture légitime/culture non légitime, pratiques légitimes/pratiques peu légitimes, pratiques à fort (ou faible) degré de légitimité, etc. Or, il apparaît que ces catégories de classement et d'interprétation sont beaucoup plus problématiques qu'on ne peut l'imaginer ordinairement dès lors que, sortant du raisonnement théorique général, le chercheur se confronte aux données empiriques. »⁸²³

Face à la difficulté que présente cette **catégorisation de la légitimité culturelle**, Bernard Lahire distingue « deux attitudes opposées », celle qui consiste à évacuer tout bonnement « le doute sur le bien fondé de la classification en s'appuyant sur le sentiment d'évidence des écarts » (Bach est plus légitime que les L5, point barre !) ; et celle « du doute radical » qui conteste la distinction en « renvoyant l'acte de classification du chercheur à l'arbitraire du jugement de goût ». ⁸²⁴ A l'opposé de ces deux volontés « de certitude absolue », incompatibles selon Bernard Lahire avec « l'esprit scientifique », l'auteur se propose de frayer une voie médiane, en combinant « des faits statistiquement objectivables » avec la « connaissance savante (par les multiples travaux existants) et ordinaire des différences culturelles au sein du monde social dans lequel il vit. »⁸²⁵ On assiste ainsi à une confrontation entre diverses méthodes et traditions sociologiques, dont Bernard Lahire s'inspire afin d'insister sur le rôle fondamental de la sociologie en tant que science permettant de quantifier et de catégoriser l'existant. Répondant à une remarque du sociologue nord-américain Paul DiMaggio, qui souligne que les systèmes de classification de la légitimité culturelle sont nécessairement des produits historiques de l'action humaine et ont par conséquent un caractère évolutif, l'auteur affirme : « Il faut cependant bien mesurer et aucune mesure ne satisfera jamais l' "amoureux de la vie" et de son irréductible "complexité" »⁸²⁶. Ici, ce sont les « "postmodernes" – déclarés ou non » que vise Bernard Lahire, ces théoriciens qui « ne manquent jamais de mots pour empêcher le progrès de la connaissance rationnelle » et s'efforcent d'abandonner « toute idée de mesure ». Qu'il puisse exister d'autres formes d'analyse du social qui ne s'inclinent ni devant la « complexité » postmoderniste, ni devant les risques d'une quantification réifiante, voilà une idée qui ne semble pas effleurer l'auteur.

Celui-ci poursuit en présentant les **quatre « principes ayant présidé aux choix des variables »**.⁸²⁷ Ces critères sont : la volonté d'une couverture « d'une variété assez grande de domaines de pratiques » (télévision, cinéma, musique, lecture, etc.) ; la prise en compte de « pratiques culturelles suffisamment distinctives » (la légitimité de celles-ci étant établie à partir de jugements culturels « autorisés » ou « ordinaires » qui confirmeraient *a priori* les écarts statistiquement relevés selon les catégories sociales et le niveau de diplôme des personnes

⁸²³ *Ibid.*, p94.

⁸²⁴ *Ibid.*, p95.

⁸²⁵ *Ibid.*, p98.

⁸²⁶ *Ibid.*, p103

⁸²⁷ *Ibid.*

interrogées) ; « la sélection d'une seule variable par domaines de pratiques considéré » (afin d'éviter des « biais » dans la mesure) ; la « précision des variables » (qui amène à écarter des données ne permettant pas de distinguer la légitimité des préférences ou des pratiques individuelles). Ces quatre critères ont, semble-t-il, permis d'élaborer trois variables, permettant de mesurer la légitimité des diverses pratiques culturelles individuelles à partir de genres « à faible légitimité culturelle », à « moyenne légitimité culturelle » et « à forte légitimité culturelle ». Avant d'observer comment cette classification des genres se décline dans le domaine de la musique, soulignons tout d'abord quelques propos de Bernard Lahire concernant ce qu'il appelle « la vigilance vis-à-vis des genres » :

« Si le sociologue doit rester vigilant en matière d'utilisation des genres dans les enquêtes, il ne peut nier le fait que c'est souvent au niveau des genres que s'opèrent les qualifications ou les disqualifications sociales ordinaires et que les acteurs du monde social ne font eux-mêmes pas dans le détail (...). »⁸²⁸

On s'aperçoit ainsi que la « vigilance » de Bernard Lahire présente des limites évidentes, dans la mesure où la catégorisation retenue prendrait objectivement appui sur les classifications utilisées par les « acteurs du monde social », sans que soit prise en compte la détermination sociale de telles représentations (et leurs fonctions intrinsèques)⁸²⁹.

En ce qui concerne le domaine de la musique, la classification retenue n'a rien de particulièrement surprenant puisqu'on y retrouve à peu de choses près la même catégorisation qu'active Bourdieu dans *La distinction*. « Naturellement » les « chansons et variétés françaises » figurent dans la première catégorie, en haut du tableau (mais au bas de l'échelle de valorisation), puis on constate comment la liste des divers genres aboutit, au bas du tableau, avec la « musique classique », le « jazz » et la « musique d'opéra » constituant le « groupe de genres musicaux à forte légitimité culturelle »⁸³⁰ Si l'on peut d'emblée s'interroger sur l'intérêt de la présentation des principes méthodologiques qui seraient à l'origine d'un classement aussi conventionnel des « genres », il convient avant tout de souligner certains détails de cette catégorisation de la « légitimité ».

⁸²⁸ *Ibid.*, p38.

⁸²⁹ Comparée à la « vigilance » d'Adorno au moment du *Princetown radio research project*, cette attitude s'apparente plutôt à une acceptation tacite des déterminations sociales qui se sont cristallisées dans ces catégorisations abstraites. Cela dit, on peut évidemment s'interroger sur la fonction essentielle de toute catégorisation, qu'elle s'efforce de *contenir* et de *maîtriser* ainsi la musique ou d'autres objets sociaux – comme c'est par exemple le cas de ces fameuses classifications selon le « PCS », dont Bernard Lahire semble si friand (et que l'ouvrage de Paul Beaud, *La société de connivence*, remet profondément en question).

⁸³⁰ *Ibid.*, p105.

Ainsi, on s'aperçoit que la *techno* est prise en compte en tant que sous-genre de la « variété internationale » (de même que le *funk*) et affiche un écart de -22 points⁸³¹. Or, mes études empiriques soulignent à maintes reprises l'extrême diversité de styles musicaux, de pratiques et de parcours individuels que revêt ce terme « techno ». Pour de nombreux participants de la scène *free*, amateurs de *tribe*, de *jungle* ou de *hardtek*, l'association de la « techno » et de la « dance » au sein d'une même catégorie « variété internationale » relèverait de la plaisanterie, voire de l'injure (ce qui en dit justement long sur l'importance des « détails » de ce type dans les processus de distinction individuelle et collective). De même, si les études anthropologiques auxquelles je me suis référé plus haut, confirment globalement les données statistiques qui signalent une proportion élevée de personnes issues de la classe ouvrière parmi les participants à la scène *free*, il n'en est pas de même en ce qui concerne, par exemple, la fréquentation du festival des *Entrepôts électriques*, organisé à Bordeaux au printemps 2004, par le *Zoobizarre*, en partenariat avec le musée d'art contemporain de la ville (sur le site duquel se sont déroulés les concerts).

A mon sens, ce type d'exemple empirique – qui est loin d'être une exception lorsqu'on observe le terrain des « musiques actuelles » à un niveau microsociologique – remet fondamentalement en question la validité de classifications s'appuyant sur des « genres » aussi vagues que « rock » ou « variété internationale ». De même, le choix de classer le *jazz* parmi les « genres musicaux à forte légitimité culturelle », l'une des apparentes innovations de cette catégorisation par rapport à celles proposées par Pierre Bourdieu, s'appuie sur une justification tout à fait discutable. Ainsi, Bernard Lahire propose que cette musique comporterait « tous les ingrédients de la musique savante » :

« (...) Elle s'est autonomisée des pratiques de danse, libérée de son rôle d'accompagnement de spectacles de music-hall et de ses fonctions de musique d'ambiance qu'on n'écoute pas attentivement ; elle a ses classiques, ses révolutions, ses interprétations variées, ses phases expérimentales (...) qui font fuir les oreilles les moins averties. etc. »⁸³²

Or, un tel parcours d'« anoblissement » se constate également dans de nombreuses branches du *rock*, de la *chanson française expérimentale* ou encore de la *techno*. L'introduction de la musique électronique au sein des conservatoires occidentaux est un exemple significatif de ce formidable brouillage qui vient perturber le regard d'observateurs souhaitant à tout prix classer les genres selon leur inscription dans une culture « légitime » ou « illégitime ».

De même, que penser de ce dernier « groupe de genres musicaux inclassables », véritable fourre-tout qui regroupe les « musiques du monde » (*reggae*, la *salsa*, la *musique africaine*) ainsi que la « musique d'opérette » et les « musiques de films » ? L'ennui est que ces distinctions, qui

⁸³¹ C'est l'écart entre le pourcentage de cadres et représentants de professions intellectuelles supérieures qui citent ce « genre » comme faisant partie de leurs pratiques individuelles et le pourcentage d'ouvriers non qualifiés faisant de même.

⁸³² *Ibid.*, p109.

se veulent établies à partir de critères sociologiquement objectivantes et en vertu de « l'esprit scientifique » – et qui ont servi à mettre au point les « profils culturels » des personnes interrogées par la suite – ne correspondent que de façon très vague à certaines situations que l'on rencontre actuellement sur le terrain. Mes travaux montrent qu'il existe d'autres trajectoires individuelles et collectives, d'autres vecteurs de « légitimation culturelle » qui ne peuvent être appréhendés à partir des grandes études statistiques nationales, où l'on observe la société à travers la lentille télescopique de classifications préétablies, ayant soi-disant « déjà fait leurs preuves ».

Pour d'importants segments de la population (à commencer par une frange importante des 15-29 ans, ce qui ne peut qu'avoir des répercussions sur les évolutions futures), des hiérarchisations « subjectives » par genres tout à fait autres se sont dessinées et continuent d'évoluer en permanence, fût-ce au grand dam de la statistique. Il importe de prendre en compte ces évolutions constantes, notamment pour ce qu'elles impliquent comme conséquences au vu des médiations idéologiques, que celles-ci transitent ou non par des institutions telles que l'Ecole, les musées, l'Etat et les collectivités territoriales, etc. Ignorer ces autres trajectoires, les formes particulières et parcellaires de domination qu'elles déclenchent – et le rapport que celles-ci entretiennent avec la domination sociale dans son ensemble – ne permet pas de constituer une analyse satisfaisante des usages et des pratiques culturelles contemporaines. Inéluctablement, en passant à côté de son objet, une telle démarche permet encore moins d'envisager des solutions politiques d'ordre « pratique » face au développement[†] actuel de l'industrie musicale.

C.2. Des conséquences sur le traitement des données empiriques ; des « tics de langage ».

Dans la suite de son travail, l'auteur présente un redoutable arsenal de données empiriques et de recoupements statistiques, en s'appuyant sur des comptes-rendus d'entretiens qui s'étendent sur environ quatre cent pages. S'il paraît finalement peu utile de synthétiquement rendre compte de ces portraits de différents « profils culturels », puis des chapitres consacrés aux déplacements sociaux et aux influences inter-individuelles, il semble toutefois intéressant de fournir quelques exemples de la manière dont les problèmes relevant de la catégorisation musicale, mis en évidence plus haut, influent sur le traitement des données empiriques obtenues. Considérons, pour commencer, ces éléments d'un compte-rendu concernant une « consonante par le haut », Christine, 55 ans, issue des « classes moyennes » :

« Dans le domaine musical les pratiques et préférences de Christine sont toujours aussi "choisies". (...) Si elle écoute de la chanson française, c'est sur les chanteurs "à texte" ou généralement considérés comme des chanteurs "de qualité", qu'elle jette son dévolu, qu'ils soient anciens

(Jacques Brel, Georges Brassens, Barbara, Léo Ferré, Serge Reggiani, Bobby Lapointe, Yves Montand, Colette Magny, Gilles Vigneault, Félix Leclerc qu'elle a vus pour une bonne partie d'entre eux en concert du temps de sa jeunesse étudiante) ou plus récents (Renaud, Julien Clerc, Serge Gainsbourg, Alain Souchon, William Sheller, Linda Lemay). En revanche elle n'aime pas du tout les chanteurs de variété à la mode (...). »⁸³³

Si l'on analyse le discours du sociologue qui transparaît dans cet extrait, on est frappé par un certain nombre de points. C'est tout d'abord le cas en ce qui concerne le qualificatif « choisies ». Même si ce terme est placé entre guillemets, le lecteur aura du mal à savoir si celui-ci est utilisé par l'enquêtée (ce qui paraît tout de même peu probable) ou si c'est le sociologue qui l'emploie, auquel cas il pose problème à plus d'un titre. Premièrement, car cela pourrait impliquer que certaines pratiques et préférences ne sont pas « choisies » et alors se pose la question de savoir qui les imposerait à l'individu. Deuxièmement, si ce terme est synonyme de « distingué » ou de « raffiné », cela suppose que le sociologue adhère à la catégorisation, ce qui ne peut être sans conséquence sur la valeur idéologique de l'analyse. Si l'on peut laisser à l'auteur le bénéfice de l'ambiguïté, ce n'est cependant pas le cas en ce qui concerne l'utilisation de l'expression « généralement considérés » (pour les chanteurs de « qualité »). Le recours à cette catégorie, au sein du compte rendu, est particulièrement suspect, de même qu'une telle présentation de l'entretien pose de graves problèmes lorsque **l'analyse sociologique vient étayer un jugement de « valeur »** comme celui qui affirmerait que les artistes cités ne seraient en aucun cas assimilables à des « chanteurs de variété à la mode ».

Le même problème se pose lorsque Bernard Lahire souligne que Christine « possède de nombreux disques de musique classique »⁸³⁴. Ici, il ne détaille aucunement la constitution de cette discothèque : s'agit-il de « compils » du classique, de « best-of » de Bach et de Mozart, d'œuvres obscures de Webern ou de Monteverdi, de CDs « bande originale » de films tels que *Farinelli* et *Amadeus*, d'albums d'André Rieu ? La nature exacte de ces « nombreux disques de musique classique » est particulièrement significative, de même que le mode d'accès à ceux-ci, notamment parce que ces données permettraient au chercheur de mieux pouvoir aborder la question de l'éventuelle valeur d'usage de ces disques pour la personne interrogée – et, par extension, d'observer les pratiques et préférences individuelles en termes de pure appropriation de valeurs d'échange...

De même, dans l'exemple suivant, le sociologue évoque le cas d'un dentiste « issu des classes moyennes » ayant une « exigence culturelle de haute qualité, un «élitisme» comme il le dit lui-même à plusieurs reprises. »⁸³⁵ Le profil de cet individu serait ainsi un consonant « par le haut ». Or, ce dernier déclare écouter « les grandes œuvres, ce que je considère être comme les grandes œuvres (...) en période soit de cafard, soit de besoin d'occupation de l'esprit, soit de

⁸³³ *Ibid.*, p219.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ibid.*, p224.

besoin de repos »⁸³⁶. Contrairement à ce que le sociologue semble souligner par ailleurs (dans un passage que je reproduis un peu plus loin), cette attitude ne paraît pas foncièrement « élitiste », en ce sens qu'une telle pratique culturelle ne tend pas véritablement à « un plein accomplissement, à une élévation de soi, à un dépassement de soi », qui sont les critères historiquement retenues, selon Bernard Lahire, par les théoriciens et idéologues de « la culture lettrée portée par des élites intellectuelles »⁸³⁷. *A contrario*, cet usage de la musique comme tranquillisant ou antidépresseur se rapprocherait plutôt de comportements que le sociologue semblait réserver aux genres à faible légitimité⁸³⁸.

Sans vouloir établir un inventaire des contradictions, il est étonnement facile de montrer comment les incohérences en termes de catégorisation – et donc en matière de conceptualisation, plus fondamentalement – se répercutent ensuite sur le travail de traitement des données empiriques.

Des difficultés analogues apparaissent lorsque l'auteur rend compte de travaux d'investigation ayant permis d'identifier des profils dissonants, notamment parmi des lycéens. Ayant personnellement eu l'occasion de mettre en œuvre un travail de recherche empirique sur cette population spécifique, ce chapitre m'a vivement interloqué, tout d'abord à cause du vocabulaire utilisé par les personnes interrogées (que celles-ci soient issues de la bourgeoisie ou des classes populaires) pour évoquer leurs pratiques en termes d'audition, généralement pauvre et stéréotypé, ce qui constitue une confirmation manifeste des observations que j'ai pu mener.⁸³⁹ Un aspect fort intéressant de ces comptes-rendus d'entretiens est la récurrence du recours à des genres préétablis pour évoquer les préférences d'écoute, mais également l'utilisation très fréquente de la notion de musique « commerciale », qui serait vraisemblablement opposée à des genres plus « originaux ».

Si ce « raccourci » conceptuel ne concernait que les discours des personnes interrogées, cela ne surprendrait pas en soi, mais le fait est que les descriptions de l'auteur de *La culture des individus* sont également emplies de ces « tics de langage » dont on a pu mesurer auparavant la fonction pleinement idéologique. Il me paraît utile de proposer quelques exemples qui attestent de ce phénomène curieux. Ainsi, lors du compte-rendu d'un entretien ayant eu lieu avec un lycéen en terminale issu de « la bourgeoisie à fort capital culturel », Bernard Lahire

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ *Ibid.*, p48.

⁸³⁸ A ce titre, il est intéressant de remarquer comment l'auteur prend pour « argent comptant » les déclarations des enquêtés qui affirment regarder des émissions de divertissement parce qu'ils ont besoin de se détendre après le stress de la journée de travail. Aucune critique idéologique du contenu et de la fonction de ces émissions n'est présentée (mais on pourrait bien sûr me rétorquer que ce n'est pas là l'objet de cette étude - certes !).

⁸³⁹ Il me semble qu'il serait possible d'utiliser les nombreuses données empiriques recueillies par l'équipe de Bernard Lahire d'une manière tout à fait différente, dès lors qu'on s'affranchirait de sa grille de « mesure » de la légitimité culturelle. Les résultats concernant la population lycéenne (pp507-558) permettraient, à ce titre, une étude fort intéressante des représentations idéologiques sur lesquelles s'appuient les « goûts » et « préférences » de ces personnes, de même qu'ils pourraient certainement servir d'indicateurs de formes

déclare : « En connaisseur, il prend position immédiatement contre *la musique commerciale* (...), qui est liée dans son esprit aux médias. »⁸⁴⁰ Si le terme « musique commerciale » est utilisé sous la forme d'une citation, reproduisant une représentation du lycéen, on peut considérer que l'usage de guillemets serait plus approprié.

Mais des emplois de ce type apparaissent tout au long de ces présentations, ce qui laisse clairement penser que le sociologue « fait siennes » ces représentations dont j'ai par ailleurs mis en évidence les fonctions idéologiques et qui sont tout à fait discutables, sur le plan scientifique. De cette façon, Bernard Lahire écrit, concernant une lycéenne en première « issue des classes supérieures à faible capital scolaire », que celle-ci « n'aime pas non plus toute *la variété nationale et internationale très à la mode* »⁸⁴¹ Concernant une lycéenne « issue des classes moyennes à faible capital scolaire », on trouve la description suivante : « Sabine a des goûts musicaux *commerciaux* (funk, R&B, groove, variété internationale) (...) »⁸⁴², puis : « Elle aime ces genres de musique pour leur rythme et les danses qui y sont associées et écoute essentiellement deux radios FM diffusant *de la musique très commerciale* : Fun radio et Radio Scoop. »⁸⁴³ A propos d'une lycéenne « issue des classes supérieures à fort capital culturel », on peut lire : « Elle privilégie les paroles et rejette de nombreux *produits commerciaux à la mode* ». De même, dans le compte-rendu d'une lycéenne « issue d'un couple hétérogame » (classée parmi les profils culturels dissonants dans les classes populaires) déclare que « ce qu'elle préfère, et que n'aiment pas trop ses amies, c'est *la variété française et internationale, et rarement la plus originale ou la plus décalée* (...) »⁸⁴⁴ Enfin, à propos d'un lycéen à « profil culturel dissonant à tendance peu légitime », on peut lire : « Il ne connaît pas *la nouvelle chanson française* (...), n'écoute ni jazz ni musique classique et prend André Rieu pour un musicien classique, le rejetant à ce même titre (« J'connais mais j'aime pas. C'est du classique »). »⁸⁴⁵

Ce dernier exemple est intéressant à plusieurs égards, non seulement parce que la « nouvelle chanson française » est une catégorisation dont on peut clairement mettre en évidence la fabrication par l'industrie phonographique (et les discours médiatiques) dans la seconde moitié des années 1990, mais surtout pour ce qu'il révèle comme discours de légitimation culturelle de la part du sociologue lui-même, qui se permet ici de juger de la non appartenance au genre « classique » du musicien André Rieu (bien que celui-ci interprète des œuvres de Strauss ou de Beethoven sur ses albums ou en concert). A ce titre, il est intéressant de considérer quelques extraits de la présentation d'un entretien réalisé avec une lycéenne issue de « la bourgeoisie économique » : « Chloé écoute régulièrement de la musique et annonce d'emblée l'éclectisme de ses goûts, des plus légitimes aux moins légitimes : « En ce moment, c'est de la musique classique

d'adéquation idéologique qui caractérisent l'ensemble de ces discours, que ceux-ci soient tenus par des lycéens originaires des classes supérieures, « moyennes » ou populaires

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p513. C'est moi qui souligne en italique ici et dans les passages qui suivent.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p523.

⁸⁴² *Ibid.*, p542.

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p545.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p555.

[elle cite pour préciser Berlioz, Schubert et Beethoven], Mylène Farmer et pis de la variété française.” »⁸⁴⁶ Or, considérons un peu plus loin ces paroles qui attestent des représentations que l'enquêtée se fait de la musique classique, et qui ne semblent que très vaguement correspondre aux critères permettant au sociologue de définir ce genre comme relevant d'une forte légitimité culturelle. Tout d'abord, Chloé déclare : « La musique classique j'aime bien. Parce que j pense que, même s'il y a des musiques qui aujourd'hui sont très très bien, rien de vaut la musique classique en fait. Ça repose et même si y a pas de paroles, c'est jamais vide de sens, toujours quelque chose à raconter. » Puis, un peu plus loin, l'enquêteur ayant évoqué le nom d'André Rieu, la lycéenne ajoute : « Les valse, c'est de la musique classique, donc c'est toujours de rythmes qui... Ça rappelle un peu les téléfilms de Sissi ». ⁸⁴⁷ Sans en rajouter au sujet du « cas Rieu » (qui, cette fois-ci semble admissible en « classique », à en croire l'absence de remarque à ce sujet de la part de l'auteur), on est obligé de se demander s'il est véritablement plausible d'affirmer que cette lycéenne reconnaît l'éclectisme de ses goûts *en fonction de* critères de légitimité culturelle ou si **c'est en fin de compte le chercheur qui plaque cette grille « des plus légitimes aux moins légitimes » aux données recueillies**, permettant ainsi de définir l'enquêtée comme étant « à profil dissonant ».

Il en va de même pour cet exemple que l'on trouve dans un autre compte-rendu, concernant un entretien effectué avec un lycéen et mentionné plus haut : « Dans une logique de distinction culturelle qui traverse ses jugements tout au long de l'entretien, il insiste sur le fait qu'il se différencie de "95%" de ses amis en matière de goûts musicaux en aimant ce qui n'est pas très connu (...). La manière dont il parle de musique (...) montre qu'il met en avant l'idée d'une personnalité originale. »⁸⁴⁸ La mise en avant de l'originalité de la personnalité et le désir de se constituer une *identité* sociale par le biais de la musique est une chose ; voir là à l'œuvre une « logique de distinction culturelle » en est une autre et implique que l'acteur social en question développe effectivement des stratégies individuelles en vue d'adopter des pratiques culturelles plus « légitimes » que ses pairs (ce qui n'est en rien confirmé par le reste de la présentation de l'entretien). Là encore, **on se demande si ce n'est pas le chercheur, au final, qui active systématiquement la catégorisation par genres légitimes/illégitimes, mise au point dans la partie précédente**. Cette question ne semble pas dénuée d'intérêt, car si c'est effectivement le cas, cela tendrait à indiquer que la classification par genres de Bernard Lahire est non seulement objectivement erronée, mais ne correspond pas nécessairement aux représentations « subjectives » qu'ont les acteurs sociaux des différents genres musicaux. Une telle incohérence laisserait supposer que cette catégorisation puisse être à la fois théoriquement et empiriquement invalidée, ce qui pourrait faire craindre le pire au sujet des résultats globaux de l'analyse.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p517.

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p514.

C.3. Une analyse excessivement « légitimiste » ?

Pressentant peut-être les obstacles que sa catégorisation rigide entre genres « légitimes » et « illégitimes » allait inmanquablement rencontrer face aux données empiriques, Bernard Lahire proposait, dès les premiers chapitres de son ouvrage, quelques exemples de personnes échappant (partiellement ou entièrement) à « l'ordre culturel dominant ». Il s'agit des « adolescents enthousiasmés par tel ou tel auteur à succès et qui le placent devant les auteurs scolairement consacrés (...) », du « fan de tel ou tel rocker ou chanteur de variété, qui met toute sa foi dans son idole et sur qui l'effet de légitimité de la culture musicale dominante n'a guère de prise » ou encore de « jeunes publics (...) où les groupes de pairs forment des instances relativement autonomes de consécration et de hiérarchisation des différents arts ou genres. »⁸⁴⁹ On peut se demander si ces exemples de dissidence sont réellement aussi exceptionnels et minoritaires que l'auteur le laisse entendre. Il est frappant de constater que ces instances qui échappent soi-disant à « l'ordre culturel dominant » sont également celles qui échappent à la grille fixée par les théoriciens de la légitimité culturelle. Par ailleurs, l'auteur affirme qu'il ne peut y avoir d'inégalité que lorsqu'il y a « *forte désirabilité* collectivement entretenue. » :

« Les désirabilités cultivées dans les limites de sous-groupes ou de petites communautés ne constituent jamais les conditions d'apparition d'inégalités sociales. Encore faut-il que l'envie d'accéder à telle ou telle série de biens ou de pratiques anime et motive une population plus vaste. »⁸⁵⁰

Cette affirmation me paraît hautement discutable. Mes travaux tendraient plutôt à indiquer que l'existence de « désirabilités » – si tant est que l'on puisse désigner par ce terme les valeurs d'usage qui apparaissent au sein des émergences culturelles – est *intimement* liée à la persistance des inégalités sociales globales. De par les fonctions idéologiques qu'elles viennent à occuper, ces « désirabilités » sont en effet fortement liées aux conditions d'apparition de nouvelles inégalités et de dominations symboliques. En rapport direct avec cette question, Bernard Lahire cite une proposition de François de Singly, qui écrit que les produits culturels industriels peuvent servir de « monnaie d'échange » dans les interactions quotidiennes entre amis, collègues. Pour l'auteur de *La culture des individus* cette hypothèse doit être fortement nuancée :

« Il y a certes des monnaies ayant cours sur de petits territoires qui perdent de leur valeur ou ne valent rien sur d'autres marchés, mais cela ne remet pas en cause le fait qu'elles aient *localement* (même lorsque la localité est très petite) une très haute valeur. Et localement, ce sont des catégories de classements spécifiques du plus légitime au moins légitime qui s'imposent (...). On notera néanmoins, que, jusque là, seule la culture lettrée portée par des élites intellectuelles, a su se doter des théoriciens et des idéologues qui ont fait d'elle la forme par excellence d'accomplissement de

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p47.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, pp39-40.

l'humain. Les autres formes de culture (variété, divertissement, etc.) prétendent rarement conduire les consommateurs à un plein accomplissement, à une élévation de soi, à un dépassement de soi, etc. Manière, peut-être, d'accepter leur moindre importance sociale. »⁸⁵¹

Plusieurs remarques peuvent être apportées face à cette proposition précise. Tout d'abord, on peut se demander **pourquoi les corollaires idéologiques de l'industrie musicale devraient nécessairement s'appuyer sur un travail formalisé et formaté de théoriciens et d'idéologues « professionnels »**. Mes travaux montrent que les phénomènes culturels étudiés s'accompagnent de médiations idéologiques plus désordonnées, plus « spontanées », mais qui peuvent également prendre des dimensions extrêmement importantes parmi certaines sous-cultures. Ainsi, des courants influents du *rock* des années 1960-70 se sont propagés en véhiculant des représentations où le dépassement de soi et l'accomplissement spirituel tenaient une place essentielle. De même, la *techno* s'est également développée en tant que pendant musical d'une alternative d'accomplissement humain, promouvant les « valeurs » de l'amour, la fraternité universelle et la célébration de la liberté.

Il est surprenant de constater comment l'auteur de *La culture des individus* cherche à minorer ces phénomènes sociaux massifs, en insistant sur « leur moindre importance sociale ». De plus, si l'on tient à chercher des théoriciens et des « idéologues » de ces mouvements musicaux, il est aisé d'en trouver (même s'il est vrai que ceux-ci n'ont pas encore leur place au sein d'institutions telles que l'académie française) : Dan Graham et Ulf Poschardt sont deux noms qui sautent à l'esprit, mais on songe également à des auteurs et chroniqueurs comme Bernard Lenoir, John Peel, Greil Marcus ou encore Hunter S. Thompson... De même on pourrait étendre cette liste d' « idéologues » jusqu'aux artistes ayant eux-mêmes indirectement contribué à un certain codage de sous-cultures des musiques actuelles : Jim Morrison, Patti Smith, ou plus récemment Marilyn Manson en constituent des exemples notoires.

Il semble que la **présomption de la « moindre importance sociale »** des classements entraînés par la circulation de ces « monnaies d'échange » – ou, disons-le plus simplement, de ces « valeurs d'échange » – **est empiriquement erronée et ne sert, une fois de plus, qu'à soutenir artificiellement la problématique culture haute / culture basse**. Ceci est d'autant plus regrettable que le chercheur prétend travailler sur l'intraindividuel et l'interindividuel. Or, l'observation des médiations idéologiques illustre la prédominance de classifications échappant aux anciennes oppositions mais insistant, de façon claire sur la légitimité de certaines pratiques par rapport à d'autres, et ce en prenant appui sur des justifications d'ordre éthique, philosophique, religieux même. Il convient de souligner que toutes ces pratiques, de la plus « underground » et spécialisée à la plus vulgairement « massive », se cristallisent effectivement au niveau des échanges marchands et de la réalisation de plus-value qu'elles impliquent, ce qui apparaît comme la véritable explication de la métaphore de la « monnaie d'échange » utilisée par François de Singly. Bernard Lahire s'efforce de minimiser la signification de ce terme, en agitant le voile de

⁸⁵¹ *Ibid.*, p48.

simples devises locales, sans portée pour ces « autres marchés » (les socialement importants I) ; la « valeur » d'une symphonie de Gustav Mahler serait intrinsèquement supérieure à celle d'un concert de *Daft Punk*, les deux étant en quelque sorte irrévocablement fixées par l'instance régulatrice suprême qu'est l'Ecole de la République.

La sociologie de la légitimité culturelle accorde, comme on le sait, une importance particulière à l'Ecole, qui serait la seule institution à disposer d'un public captif alors que les autres, « bibliothèques, musées, médias culturels, éditeurs culturels » doivent « déployer des stratégies en vue de captiver le public (...) »⁸⁵² Ceci expliquerait effectivement la focalisation de ce courant de la sociologie autour de l'opposition « culture savante » / « sous-culture » qui est, certes, une distinction classiquement activée par les enseignements de l'Ecole républicaine. Cependant, il paraît difficile d'affirmer que l'Ecole dispose aujourd'hui d'un public entièrement « captif » ou qu'elle ne se trouve pas dans l'obligation de déployer des stratégies afin d'assurer une réceptivité satisfaisante de la part des élèves. Par ailleurs, l'obligation de présence physique à l'Ecole conduit à d'autres formes de socialisation qui, elles, véhiculent des contenus culturels (et notamment musicaux) ne participant aucunement de l'opposition culture haute / culture basse. De plus, même l'Ecole intègre aujourd'hui des produits culturels industriels dans son enseignement et ne se contente plus de transmettre uniquement la culture « noble » (ce qui participe, d'ailleurs, de tactiques ponctuelles mises en place pour « intéresser » les élèves). Enfin, il est manifeste que l'industrie culturelle dispose de bien d'autres espaces (commerciaux, notamment) où des publics « captifs » sont soumis, par exemple, à cette bande-son du quotidien qu'est la musique « d'ambiance ». Revenant sur la question de l'importance sociale des différentes « formes de culture », Bernard Lahire n'hésite pas à affirmer :

« Pour être encore plus précis, il faut dire que tous les univers sociaux en mesure de fixer les prix ou les valeurs des différents goûts, produits ou activités culturels sont susceptibles de parvenir, dans les limites de leurs étendues relatives, à imposer un ordre culturel légitime (...) Ce qui fait la différence entre ces divers ordres légitimes, c'est leur force sociale ou leur puissance sociale relative, c'est-à-dire leur capacité à s'imposer à un nombre plus ou moins important d'individus. De ce point de vue, l'ensemble des ordres culturels disposent de moyens de diffusion et d'imposition extraordinairement inégaux. Et c'est pour cette raison que les débats culturels publics les plus récurrents opposent et mettent en scène les ordres culturels matériellement – économiquement et institutionnellement – les plus puissants, et notamment ceux que l'on résume dans l'opposition entre "grande culture" et "industrie culturelle" ou entre "haute culture" et "culture populaire". »⁸⁵³

Certes, de nombreux « débats publics » (et des institutions telles que l'Ecole) activent encore cette opposition, mais on est en droit de se demander si l'une des tâches de la sociologie n'est pas justement de s'élever au-dessus de ces « mises en scène » pour analyser ce qui se

⁸⁵² *Ibid.*, p39.

⁸⁵³ *Ibid.*, p63.

cache derrière celles-ci, pour examiner la pertinence réelle de cette opposition usuelle ? Par opposition, Bernard Lahire propose les justifications suivantes qui, selon lui, attestent de **l'importance de cette opposition entre cultures « légitime » et « illégitime »** :

« Ces deux grands types de culture sont soutenus par des circuits de diffusion et de légitimation qui sont en grande partie distincts, mais parfois aussi communs : les chaînes de télévision "grand public" ("commerciales", "populaires", à large audience, etc.), les radios les plus populaires, les salles de cinéma et une partie de la presse magazine pour l'une ; l'Ecole, l'Etat, les académies, les centres d'art, les institutions culturelles, les fondations, les salles de concert, les auditoriums et les opéras, mais aussi une partie des émissions télévisées et radiophoniques, des salles de cinéma, de la presse magazine, etc., pour l'autre. »⁸⁵⁴

En écrivant cela, Bernard Lahire propose donc l'Etat, l'Ecole, les musées et une partie de la presse comme étant des exemples d'institutions légitimant la « haute culture » tandis que la télévision, la radio et une autre partie de la presse seraient des instances de légitimation des produits de l'« industrie culturelle ». **Or, une analyse approfondie montre que l'Etat (ou l'Ecole), loin de s'opposer frontalement à la légitimation de la « culture populaire », reconnaît et promeut celle-ci, à la fois financièrement et idéologiquement. On en trouve des exemples notoires dans les subventions publiques accordées à la chaîne M6 pour la production de l'émission *Pop stars*, dans la promotion de la « fête de la musique » et le financement public de tant d'autres structures de diffusion des musiques actuelles, dans les fréquentes incursions de l'industrie musicale au sein des établissements scolaires, etc. Même les musées participent aujourd'hui pleinement du « brouillage » des anciennes oppositions entre haute culture et basse culture (comme en atteste, par exemple, l'organisation des *Entrepôts électro* au C.A.P.C. Musée d'art contemporain de Bordeaux, en juin 2004).**

Enfin, la télévision, la radio et la presse sont, d'un point de vue structurel et économique, contrôlées par de grandes entreprises dont les responsables se moquent (souvent ouvertement) de savoir si elles contribuent à la diffusion de culture « noble » ou de culture « populaire », du moment que leurs espaces publicitaires médiatiques continuent de rapporter la plus-value escomptée. On peut s'interroger, par conséquent, sur la validité des catégorisations proposées ci-dessus et, du même coup, sur la caractère potentiellement idéologique de celles-ci. De plus, l'utilisation de la catégorie « populaire » (chaînes de télévision « populaires », radios « les plus populaires », « culture populaire ») paraît suspecte, puisqu'elle ne s'accompagne pas d'une véritable interrogation de ce concept.

Il est évident que « malgré » ces écueils – qu'il convient de signaler, ne serait-ce que pour contribuer modestement au débat de fond sur les méthodologies employées en sciences sociales –, l'ouvrage de Bernard Lahire propose tout de même **une contribution fort intéressante pour la**

⁸⁵⁴ *Ibid.*

sociologie de la culture contemporaine. L'effort de mise en évidence de « profils culturels » dissonants – l'un des points phares de ce travail – fournit des enseignements très utiles (même s'il s'accompagne de relents tenaces d'une sociologie de la légitimité culturelle qui, à trop vouloir combattre la notion évidemment simplificatrice de la « culture de masse », finit parfois par « façonner » son objet plus qu'elle ne l'observe). L'auteur fournit, en effet, les résultats d'un vaste travail de recherche empirique, qui nous permettent de prendre la mesure de l'étendue des variations intra-individuelles qui caractérisent aujourd'hui les « profils culturels » des français (et, sans doute, de bien d'autres populations occidentales). Ce faisant, Bernard Lahire insiste sur une « baisse d'intensité de la foi en la culture littéraire et artistique » (c'est d'ailleurs le titre du quinzième chapitre de l'ouvrage), qui serait consécutif au développement de nouvelles cultures « spécialisées » (relevant des domaines « scientifique », technocratique, commercial ou de l'expertise) qui ont progressivement concurrencé l'« ancienne » culture humaniste, philosophique et littéraire au cours du XX^{ème} siècle.

Si le sociologue observe qu'aujourd'hui « la combinaison d'une origine sociale moyenne ou supérieure et d'une formation non littéraire (...) fait le lit de la dissonance culturelle »⁸⁵⁵, ce constat est rattaché à l'amorce d'une réflexion sur les conditions historiques ayant permis la transformation des rapports à la culture légitime classique. La spécialisation scientifique accrue, la primauté accordée dans l'éducation à la formation de cadres, d'ingénieurs et de juristes, ont présentées comme autant de facteurs essentiels pour comprendre les dissonances intra-individuelles que le sociologue constate prioritairement au sein de ce segment spécifique de la population. Pour Bernard Lahire, son travail de recherche et d'analyse présente un intérêt particulier de ce point de vue :

« Si les sociologues ont abondamment commenté la baisse relative des pratiques culturelles légitimes et l'affaiblissement de la croyance en la légitimité culturelle classique, on n'avait jusqu'ici jamais souligné l'effet de ces phénomènes sur l'éventail des pratiques individuelles. »⁸⁵⁶

Face à ces considérations, il est utile de rappeler la contribution des auteurs de l'« Ecole de Francfort », tant du point de vue d'une réflexion socio-historique globale analysant le développement de la raison instrumentale (et de ses spécialisations positivistes) au détriment d'une pensée philosophique issue des Lumières (cf. *La dialectique de la raison*), qu'en ce qui concerne les médiations sur le plan intra-individuel et inter-individuel (cf. *Minima Moralia* ou *Crépuscule*). Bernard Lahire, comme tant d'autres, semble parfaitement méconnaître les travaux des théoriciens critiques, qui offrent pourtant une analyse fort complète des évolutions ayant entraîné cet étonnant « brouillage » que constatent aujourd'hui les héritiers de Pierre Bourdieu.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p569.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p603.

En outre, l'auteur souligne judicieusement que « c'est chez les personnes les plus jeunes que s'observent le mieux les nouvelles tendances à la mixité des genres légitimes et illégitimes. »⁸⁵⁷ Puis, ce constat entraîne l'analyse suivante :

« Car adolescents et postadolescents ont grandi dans un nouvel état de l'offre culturelle (comparés à ceux qui ont vécu leur adolescence dans les années 1960), caractérisé notamment par une forte présence des médias audiovisuels. »⁸⁵⁸

Néanmoins, le problème reste le même, à savoir cette fixation sur le légitime et l'illégitime qui semble finalement obscurcir la vision de Bernard Lahire, en le conduisant à se focaliser sur des évolutions d'ordre secondaire ayant caractérisé la situation française au cours des quarante dernières années, sans apparemment comprendre comment celles-ci s'imbriquent dans les modifications globales de l'organisation sociale de la culture, qui touchent l'ensemble des sociétés occidentales depuis plus d'un siècle. Dans les pages qui suivent Bernard Lahire prend acte (enfin ?), de ces « mélanges plus ou moins inédits de styles et de genres » (tags exposés dans les musées, ténors chantant lors de concerts *rock*, etc.), ainsi que du rôle joué par l'Etat dans cette pseudo-« démocratisation de la culture ». A ce titre, il est intéressant de noter que pour Bernard Lahire, l'action publique est à concevoir en tant que participation « à un mouvement d'ensemble de désacralisation de la séparation entre le "culturellement légitime" et le "culturellement peu légitime", qui s'observe désormais dans les médias audiovisuels et une partie de la presse écrite. »⁸⁵⁹

C.4. Des réflexions théoriques qui ont le mérite d'ouvrir le débat.

Dans le chapitre « Tensions et relâchements, en public et en privé », l'auteur commence par proposer une analyse sommaire des causes du succès des produits culturels industriels orientés vers le « divertissement » :

« Si les personnes qui tiennent imperturbablement le cap de l'ascétisme sont rares, c'est que même les plus hautement scolarisés sont rattachés au monde ordinaire par de multiples liens qui ramènent sans cesse leurs exigences culturelles potentielles à la baisse et les incitent au délasserment, au divertissement ou au dévouement, suivant ainsi la logique de la succession des "temps de travail" et des "temps de détente" : des propriétaires de grands capitaux culturels disposant de peu de temps hors travail, des vies professionnelles stressantes et fatigantes, des doubles vies professionnelles et familiales (particulièrement prégnantes chez les femmes), tout cela contribue aussi à expliquer la production sociale d'un "besoin" social de participation sans complication à des choses ordinaires,

⁸⁵⁷ *Ibid.*

⁸⁵⁸ *Ibid.*

informelles, détendues, à des émotions collectives, à des moments festifs, bref à des cultures "chaudes" qui n'ont aucun contenu culturel à proprement parler, si l'on entend par "culturel" cette plus-value spécifique que la connaissance ou la réflexion peuvent apporter à toute situation vécue. (...) Et il n'y a pas que l' "Adolescent" à vouloir "s'amuser, se délasser, échapper dans le loisir aux rigueurs de l'école" *, il y a aussi le travailleur (du patron et du cadre supérieur à l'ouvrier) qui peut chercher le relâchement de soi divertissant après des journées de travail harassantes. »⁶⁵⁰

Ce passage important (il introduit toute une réflexion sur les fonctions sociales des produits culturels industriels) présente une série de propositions implicites ou explicites qu'il semble intéressant de commenter. Tout d'abord, considérons ces « multiples liens » qui rattachent l'ascète au « monde ordinaire », en essayant de comprendre ce qui se cache derrière cette jolie métaphore. A mon sens, ces « liens », qui permettraient au bourgeois humaniste *old school* de se rattacher à l'employée des « classes moyennes » par le biais d'une même consommation des *Têtes raides*, sont avant tout constitués par des processus de médiation idéologique – ceux-là même qui confèrent aux produits culturels leur « existence sociale » (et qui vont d'ailleurs bien au delà d'un simple maillage rapprochant « l'élite » des « gens ordinaires »). Ce que proposerait alors Bernard Lahire, c'est que contrairement aux exigences culturelles d'une « société proto-culture industrielle de masse » » (pour reprendre une formule utilisée par l'auteur plus haut), les médiations qui accompagnent les produits culturels contemporains n'ont pas pour finalité de stimuler l'intellect de l'individu (celui-ci étant réservée au « temps de travail ») mais de le mettre en veille par le biais d'une sorte de narcose euphorisante. Cependant, l'auteur utilise ensuite une formulation assez curieuse, censée décrire le « moteur » de ce processus d'engourdissement mental : « la logique de la succession des "temps de travail" et des "temps de détente" ».

Or, on peut se demander si une cette opposition travail/loisirs (reprise ici par Bernard Lahire, fut-ce en employant partiellement des guillemets) ne constitue pas en réalité une production idéologique dissimulant l'identité du « temps de travail » et du « temps de détente », les deux « temps » relevant fondamentalement d'une aliénation de l'homme au service de la production de plus-value. De plus, les « explications » que nous offre l'auteur concernant les causes de ce « besoin » de produits culturels industriels me paraissent assez ambiguës. En effet, on se demande si Bernard Lahire ne *justifie* pas en quelque sorte la demande sociale de divertissement en affirmant que les acteurs sociaux consacrent un temps considérable à un travail pénible – proposition qui se rapprocherait au final d'une espèce de réclame pour les produits culturels industriels, comme antidotes aux séquelles du labeur. Ou peut-être exprime-t-il, de façon assez maladroite, l'idée que les rapports de production, en déshumanisant les travailleurs et en devenant une simple affirmation idéologique de la supériorité du système économique sur les hommes, conduisent l'individu (ou ce qu'il reste) à se retourner vers le spectacle et le produit de sa

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p605.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p612. * Bernard Lahire cite ici quelques mots du « philosophe » Alain Finkielkraut, provenant du livre *La défaite de la pensée*.

propre aliénation, à savoir l'industrie culturelle telle que la définissent Adorno et Horkheimer, justement ?

En outre, l'idée d'une « participation sans complication » soulève des interrogations analogues, d'autant plus que l'auteur semble embrasser toutes les notions qui suivent, et dont on peut, pour commencer, aisément questionner la validité en tant que concepts sociologiques : « choses ordinaires, informelles, détendues », « émotions collectives », « moments festifs », « cultures « chaudes » ». On peut ensuite se demander pourquoi *le besoin social d'une participation sans complication à des choses ordinaires et informelles* devrait nécessairement passer par deux heures trente d'audition de musique préenregistrée, diffusée par un lointain émetteur radiophonique. La véritable question est de savoir pour quelles raisons ce comportement-là prévaut sur la chose ordinaire que constituerait, par exemple, une simple ballade dans la campagne ou dans les quartiers entourant son lieu d'habitation ? De même, pourquoi la participation à des émotions collectives devrait-elle s'effectuer par le biais du visionnage entre amis d'un film d'épouvante plutôt que par un jeu élaboré en bande, dehors, dans l'obscurité de la nuit ? Et en quoi le besoin de participer à des moments festifs nous conduirait-il inéluctablement à faire partie du public d'un concert de *rock* ?

Ces questions peuvent sembler à première vue assez naïves, mais elles ont néanmoins l'intérêt de montrer que la **demande sociale de participation à des cultures « chaudes » ne suffit aucunement à expliquer l'emprise et le développement contemporain de l'industrie culturelle**. Supposer qu'une œuvre de Jennifer Lopez soit intrinsèquement plus « chaude » qu'une œuvre d'Anton Webern ne règle en rien la question de savoir pourquoi le travailleur cherche *ainsi* « le relâchement de soi divertissant après des journées de travail harassantes ». Si Bernard Lahire constate effectivement des évolutions marquantes et se permet, par ailleurs, de prospecter « l'hypothèse d'une diversité culturelle interne à chaque individu »⁶⁶¹ que la sociologie aurait jusqu'alors ignorée, il semble néanmoins que le travail d'analyse du sociologue répond de façon assez paradoxale à ces observations.

Il paraît significatif que Bernard Lahire tienne à préciser que son optique d'analyse ne remet pas en cause l'existence d'inégalités sociales devant la culture, « ni les fonctions sociales de la culture légitime dominante dans une société hiérarchisée. »⁶⁶² Par contre, ajoute-t-il, son approche a l'intérêt de mettre en évidence de nouvelles fonctions de différenciation sociale, non plus entre classes ou groupes sociaux distincts, mais, d'une part, « comme une ligne de démarcation qui différencie les membres d'un même groupe »⁶⁶³ (il s'agit ici des jugements de « nullité » ou de « vulgarité » émis, par exemple, à l'encontre de préférences culturelles d'amis, de collègues ou de parents) ; d'autre part « comme une ligne de partage entre soi et soi »⁶⁶⁴. Si la première partie de cette déclaration ressemble à un aveu implicite de la soi-disant « neutralité » de

⁶⁶¹ *Ibid.*, p637.

⁶⁶² *Ibid.*, p669.

⁶⁶³ *Ibid.*

cette sociologie de la culture (qui peut s'apparenter à une acceptation tacite de la « société hiérarchisée »), il paraît intéressant d'examiner l'hypothèse qu'il soulève ensuite, de nouveaux « processus de différenciations individuelles et de construction sociale des individus dans les sociétés différenciées »⁸⁶⁵.

Sans rentrer dans le détail des analyses proposées par Bernard Lahire, on peut souligner qu'il précise une fois de plus l'importance accordée dans ses recherches à la question de la hiérarchisation des jugements culturels, phénomène qu'il est en effet facile de mettre en évidence, mais auquel Bernard Lahire consacre une attention toute particulière. Partant de ces remarques, il affirme que la distinction de soi passe souvent par le dénigrement du « goût des autres » – sur ce point aussi, on ne peut qu'être en accord avec le sociologue ; j'ai en effet montré comment ce recours à l'hostilité envers d'autres sous-cultures musicales était effectivement fréquent et occupait un rôle central dans les processus d'identification individuelle, notamment au sein de la population adolescente. Pour Bernard Lahire « l'étude sociologique un tant soit peu précise fait apparaître les *guerres symboliques* perpétuelles qui se mènent dans toutes les régions du monde social, au sein des plus petites communautés : si l'amateur de musique classique ou de jazz considère avec mépris la variété, la techno ou le rap comme des non-musiques, le fan de rap peut renvoyer pour sa part l'amateur de techno à sa "nullité musicale", le consommateur de heavy metal à sa "brutalité", les passionnés de musique classique ou de variété à leur "ringardise" (...). »⁸⁶⁶

Avant de commenter cette proposition, on peut faire deux remarques. D'abord, pourquoi Bernard Lahire envisage-t-il que ces situations de conflit puissent être « perpétuelles » ? Une telle suggestion renvoie implicitement à une vision du type « fin de l'histoire » et paraît particulièrement regrettable. Par ailleurs, le sociologue évoque des conflits d'ordre symbolique, c'est-à-dire de nature idéologique : à mon sens, ceci ne fait que souligner la nécessité d'un grand travail de recherche en sciences sociales, permettant justement de décrire les médiations qui rattachent les processus infrastructurels – ceux-là même qui *se cachent* derrière un terme comme « société hiérarchisée » – à des phénomènes aussi « anodins » et « isolés » (pour activer la métaphore géographique de l'éloignement du « centre ») que ces luttes qui opposeront un lycéen fervent auditeur de *Skyrock* à son camarade d'internat fan de *Slayer*. Il est en effet possible d'illustrer en quoi ces « guerres symboliques perpétuelles » ne sont rien de plus qu'une expression parmi cent de la lutte quotidienne de chacun contre tous qu'alimente le capitalisme dans sa phase actuelle, autant dans les rapports de production eux-mêmes que par le biais de médiations idéologiques qui prennent forme dans les constructions identitaires spécifiques à l'industrie musicale. On peut aisément montrer comment ces divers modes d'identification individuelle sont codifiés (et normalisés, à bien des égards) au sein des sous-cultures, ce qui pose de sérieuses questions pour toute analyse qui définirait ces processus comme relevant de l'expression de « goûts » personnels. Ici, on peut craindre que les interprétations de Bernard Lahire se retournent en

⁸⁶⁴ *Ibid.*

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p672.

simple réification de l'étant, dans la mesure où elles ne mettent aucunement en doute le caractère soi-disant « subjectif » des préférences (qui s'expriment ici par le biais de médiations idéologiques particulièrement « courtes »). Un peu plus loin, Bernard Lahire ajoute :

« Mais la guerre symbolique de tous contre tous ne signifie pas que chacun dispose de moyens équivalents de se battre et d'imposer ses vues. C'est pour cette raison que, malgré les risques de dérives légitimistes dans la description du monde social et même s'il doit prendre garde à ne pas faire de ce dernier un espace homogène et continu où les dominants règneraient partout et à tout moment sans partage, le sociologue doit bien, s'il veut respecter l'ordre réel des choses, parler le langage de la légitimité, de la domination et de la hiérarchie culturelles. Que le "haut" (...) ne soit pas perçu comme enviable par tous à tout moment, qu'il soit même dénigré (...) par ceux qui en sont tellement éloignés qu'ils n'ont guère d'intérêt à lui rendre un quelconque hommage en dehors des situations d'obligations scolaires, ne remet pas en cause les rapports de force objectifs entre arbitraires culturels dominants et dominés. »⁸⁶⁷

Il me paraît nécessaire de remettre en question ces notions de « rapports de force objectifs » et d' « ordre réel des choses » puisqu'elles révèlent une fois de plus le caractère dogmatique de la thèse bourdieusienne du « capital » culturel (c'est-à-dire les préceptes mêmes sur lesquels s'appuie Bernard Lahire pour émettre de tels jugements). Au final, cette thèse propose une vision artificielle et abstraite de la domination culturelle, qui relève bien de « dérives légitimistes », malgré les justifications empressées de l'auteur.

Quand bien même un « capital » culturel existerait, on serait tenté de croire que ces sociologues n'ont pas appris à mentalement manier la devise dans laquelle il s'échange désormais ; comme s'ils refusaient le passage à une nouvelle monnaie et continuaient de compter entre eux avec d'anciens et obscurs jetons, qui n'ont plus aucune valeur aux yeux des marchands maîtres du monde qui les entoure. Bernard Lahire s'obstine ainsi à affirmer que la domination culturelle relève encore foncièrement de la même séparation entre « haut » et « bas » qu'il y a trente ou cent ans, que malgré des évolutions par ailleurs décrites ou pressenties dans cet ouvrage, chacun continuerait de se soumettre secrètement à ces distinctions.

L'auteur écrit ainsi, que « de la même façon, un ouvrier peut bien penser que son patron est un "con" et un "incapable", il peut même parvenir à l'humilier dans une interaction verbale, sans que cela ne remette en cause l'existence des rapports de production et des rapports de domination entre classes. »⁸⁶⁸ Une telle approche supposerait que les rapports de domination culturelle soient de nature analogue aux rapports de domination économique, sans pour autant que l'auteur ne présente la moindre explication concernant les médiations qui relient ces deux « champs ». Tout ce qu'il avance, c'est que l'impuissance supposée de l'ouvrier face à la domination économique du propriétaire des moyens de production trouverait « naturellement » son équivalent culturel dans l'impuissance d'un auditeur de *rap* ou de *techno* face à la légitimité dominante du *jazz* et de la

⁸⁶⁷ *Ibid.*

⁸⁶⁸ *Ibid.*

musique classique.⁸⁶⁹ S'il est pertinent de considérer que les rapports de production se reflètent, *d'une certaine façon*, dans le domaine culturel, on ne peut qu'être dubitatif devant la proposition d'une transition aussi linéaire, dont le caractère arbitraire ne résiste tout simplement pas à une analyse sociologique « un tant soit peu précise ».

On peut en effet considérer que le « dominant culturel » idéal-typique de Bernard Lahire n'est désormais pas plus dominant que l'auditeur de ces genres soi-disant « illégitimes » : on pourrait même objecter que les deux sont aujourd'hui liés dans la domination et la soumission, non plus comme de lointains descendants d'Ulysse et des rameurs, mais bien moins « finement ». D'une configuration dans laquelle les détenteurs des moyens de production avaient paradoxalement partie liée avec la Raison et sa « noble » culture humaniste, laissant les couches populaires à leurs vulgarités simples, sans doute sommes-nous aujourd'hui passés à un nouveau stade de développement socio-économique, où la domination économique et symbolique (culturelle) se recoupent, à première vue, davantage qu'elles ne se reflètent. Le « prolétariat culturel », si tant est que ce terme puisse recouvrir une certaine réalité, ne serait plus à chercher du côté de couches populaires stratégiquement « privées » de culture « légitime », mais sur un spectre social beaucoup plus étendu, incluant l'immense majorité de ce que les statisticiens considèrent comme des « PCS élevées ».

Bernard Lahire ne dit pas autre chose, finalement, lorsqu'il constate que les « profils dissonants » sont aujourd'hui majoritaires. Mais il n'exploite pas les implications d'une telle observation, sans doute parce que les résultats obtenus ne manqueraient pas d'infirmier la thèse de la domination des soi-disant détenteurs de la « légitimité culturelle ». Si tant est que l'on puisse aujourd'hui clairement identifier des « dominateurs culturels », ceux-ci se confondent tant avec les nouveaux « maîtres économiques (membres de conseils d'administration et grands actionnaires de sociétés multinationales, responsables de fonds d'investissement privés et d'autres organismes de financiarisation) qu'il serait *a priori* difficile de trouver des similitudes entre cette nouvelle domination et l'ancienne supériorité, qui opérait effectivement davantage par le biais de la distinction que par celui de la coercition. Si l'on peut dire que la bourgeoisie s'est en quelque sorte mordue la queue, c'est que le système économique capitaliste s'est immiscé dans la culture d'une façon inédite ; les entreprises qui s'affrontent pour contrôler les « marchés culturels » sont gérées par des directeurs, de grands actionnaires, des cadres supérieurs et toute une « cohue » de serviteurs du capital aux positions plus ou moins privilégiées, dont les préférences et les pratiques culturelles sont sans doute analogues à celles relevées par Bernard Lahire (pour les représentants de ces catégories professionnelles qu'il a interrogés).

Il paraît raisonnable de supposer que chez ces personnes aussi, on constate une majorité de « profils dissonants », ce qui est tout à fait significatif : les dirigeants de sociétés qui fabriquent et diffusent des produits culturels industriels sont donc simultanément consommateurs de ces

⁸⁶⁹ De même, il est intéressant de considérer ce que cette proposition implique une fois qu'on la retourne, à savoir que la lutte entre prolétaire et capitaliste serait désormais aussi stérile que les petites escarmouches

mêmes « œuvres illégitimes ». Cet exemple montre, schématiquement, **comment des acteurs sociaux économiquement dominants en arriveraient aujourd'hui à s'auto-alléner, en quelque sorte, dans le « champ » culturel.** Mais il faut bien sûr prendre la mesure exacte de cette « colonisation » de la sphère culturelle par l'économie (que j'évoquais plus haut) car celle-ci implique une participation beaucoup plus étendue de tous les groupes sociaux à leur propre allévation, qui reste en outre intrinsèquement de nature socio-économique. Ce n'est qu'en prenant en compte ces évolutions sociales et économiques globales que l'on peut aujourd'hui entreprendre une analyse pertinente de la domination culturelle. Sans doute l'un de écueils de l'approche de Bernard Lahire provient-il tout simplement de **la volonté bourdieusienne d'abstraire en quelque sorte la culture de l'analyse économique, obstination qui présente le « capital culturel » comme relevant d'un ordre semi-autonome, dont un autre angle d'approche sociologique permettrait d'observer le développement quasi *in vitro*, à l'abri des modifications structurelles du capitalisme « économique ».** Or, l'étude des médiations idéologiques permet précisément de repenser ce rapport, longtemps évacué, simplifié à outrance ou sciemment évité, entre système économique « global » et pratiques culturelles individuelles.

L'approche critique *réactualisée* permet également de mettre en perspective les résultats présentés par Bernard Lahire dans ce même chapitre, concernant la « lutte de soi contre soi » comme nouvelle fonction de différenciation sociale associée à la culture. A ce propos, le sociologue présente un nombre considérable d'exemples de discours de personnes interrogées qui rendent compte de **combats intraindividuels articulés autour de l'opposition entre pratiques culturelles « légitimes » et « illégitimes ».** L'auteur propose, par exemple, des déclarations du genre : « Je peux m'améliorer », des propos de personnes qui considèrent eux-mêmes qu'ils sont « débiles » de « gober devant la télé » ou d'autres d'individus qui estiment avoir « mûri », puisqu'ils ne s'abandonnent plus à telle ou telle pratique jugée « illégitime » (selon la catégorisation de l'auteur). Pour Bernard Lahire, il s'agit là des symptômes d'une « ligne de clivage qui les traverse intimement de part en part. »⁸⁷⁰ Or, d'une part, dans ces déclarations rien ne permet de déduire que les acteurs sociaux vivent ces situations d'incohérence comme ayant un caractère aussi gênant, aussi fondamentalement pathologique.

De plus, mon étude des représentations et des discours d'acteurs sociaux concernant leurs pratiques musicales soulève d'autres formes d'incohérences qui, bien qu'elles soient fréquemment en lien avec des stratégies individuelles ou collectives de « légitimation » de ces pratiques et préférences, ne reprennent pas nécessairement l'opposition, chère à Bernard Lahire, entre une culture noble, savante et une culture « populaire », basse. Il faut rappeler une fois de plus comment l'ensemble de ce travail est marqué par cette distinction figée, et qu'il n'est par

Idéologiques qui opposent un amateur de *hip-hop* et une *fan* de Duke Ellington. Un tel relativisme social est, à mon sens, peu défendable.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p669.

conséquent pas surprenant de retrouver ce thème récurrent dans les situations d'entretien (ou dans le traitement de ceux-ci).

Il n'est guère étonnant, dès lors, que les enquêtés se montrent « coupables » devant les enquêteurs : cela fait tout simplement partie du « jeu » de l'entretien, d'autant plus que, comme nous l'explique Bernard Lahire dans ses annexes méthodologiques, l'enquêteur est systématiquement amené « à établir un "climat" tel qu'il rende possible l' "aveu" de consommations de produits peu légitimes ou l'exercice d'activités peu légitimes. »⁸⁷¹ Le fait est que les gens regardent la télévision, achètent des disques, se rendent à des concerts, tout en « sachant » qu'il existe, par ailleurs, des activités plus « nobles », des produits moins « commerciaux ». Ce « savoir » ne change rien ; c'est tout au plus un détail sur le plan idéologique, qui ne constitue aucunement un obstacle pour le mécanisme général de l'industrie culturelle : les créateurs continuent de créer, les éditeurs d'éditer, les acheteurs d'acheter (et l'on pourrait même ajouter : les sociologues de « sociologuer ») !

Que l'on « sache » qu'il existait auparavant une « autre » culture, voire même un « autre » type de civilisation dont on pourrait, à la limite, regretter le niveau de développement et les formes populaires non industrielles, c'est une chose. Que l'on ait véritablement « honte » de ne pas suffisamment lire de romans de Marcel Proust ou de trop écouter de chansons de Johnny Hallyday, c'en est une toute autre. Ainsi, on peut légitimement se demander si ce clivage est intimement ressenti, par les acteurs sociaux eux-mêmes, comme relevant d'une opposition entre pratiques « valorisantes » et pratiques « dégradantes ». Si ce n'est sans doute pas à exclure catégoriquement, on doit fortement nuancer la place de cette opposition spécifique (parmi d'autres) dans les représentations des acteurs sociaux.

Cela dit, il ne faut certainement pas sous-estimer la question des clivages **intraindividuels**. L'analyse critique met clairement en évidence la position schizoïde des participants de l'industrie culturelle. Tout en étant conscients que tel ou tel produit est « de la merde », on se soumet quotidiennement à sa réception (fut-ce en riant, entre amis, de son côté « kitsch ») ; tout en se voulant en rupture avec le « commercial », on remplit une fonction indispensable dans le circuit de l'industrie phonographique ; tout en pestant contre les entristes qui « massifient » telle ou telle émergence musicale, on participe soi-même activement à un mouvement de mise en sous-culture. Les discours et représentations « doubles » utilisés pour se constituer une *identité sociale* et l'incohérence intrinsèque de tant de productions idéologiques ayant pour finalité de masquer les contradictions sociales subies et reproduites, nous montrent tout simplement à quel point l'efficacité économique globale dépend de la nécessaire schizophrénie des acteurs sociaux. Cela souligne une fois de plus comment la nouvelle « culture » dominante s'apparente avant tout à une affirmation de la totalité économique au détriment de l'individu sujet.

Toute la violence et l'inhumanité de cette domination apparaissent d'ailleurs furtivement dans l'hypothèse suivante : « Pour bien ressentir le dégoût des autres (de ceux qui n'ont "pas de culture", des "incultes"), il faut peut-être avoir ressenti du dégoût pour soi et investir (ou projeter)

dans la lutte contre les autres la lutte de soi contre soi. »⁸⁷² Apparemment trop furtivement, néanmoins, pour que le sociologue ne s'étonne du contenu d'une telle proposition. Cette cécité devant l'absurde gâchis humain qu'implique cet aspect de la réalité sociale finit même par ne plus guère étonner le lecteur, cette phrase étant négligemment jetée comme énième preuve de la validité de l'opposition légitime/illégitime (telle qu'elle se cristalliserait dans la lutte interindividuelle et intraindividuelle). C'est dans de tels accès que l'on finit par se demander, à contre cœur, si le travail de Bernard Lahire (et par extension bien des aspects de la sociologie de la culture boudieusienne) n'est pas lui-même l'œuvre d'un idéologue d'arrière-garde, visant à **réaffirmer cette distinction entre culture « noble » et « sous-culture » – et passant, du même coup, à côté de la domination sociale que ce courant de pensée s'était historiquement donné pour tâche de dénoncer**. Des déclarations comme celle qui suit semblent apporter une confirmation à ce pressentiment déconcertant :

« Toute sociologie de la légitimité culturelle a donc une propension spontanément *légitimiste*, qu'il faudrait d'ailleurs préférer appeler *domino-centriste*, dans la mesure où elle regarde le monde à travers les catégories de perception et d'évaluation de groupes culturellement dominants. »⁸⁷³

L'auteur déclare « que ce n'est pas un hasard si le sociologue de la culture peut filer la **métaphore mi juridique, mi religieuse** : aveu, confession, faute, honte, indignité, culpabilité, circonstances atténuantes, pêcher, etc. »⁸⁷⁴ Selon lui, ceci s'expliquerait par le fait que « la culture légitime dominante joue à notre époque un rôle semblable à celui tenu par la religion en des temps plus reculés. »⁸⁷⁵ Tout au long de *La culture des individus*, on constate, en effet, une omniprésence de cette métaphore juridico-religieuse qui incite le lecteur (probablement bien plus que les enquêtés eux-mêmes, d'ailleurs) à voir dans le sociologue un mélange d'huissier de la culture « légitime » et d'aumônier de la culture « illégitime ». Mais on peut se demander, au final, si cette insistance sur le caractère dominant de la « haute » culture et l'espèce de fausse gêne avec laquelle l'auteur avoue lui-même observer le monde « à travers les catégories de perception et d'évaluation de groupes culturellement dominants » ne dissimulent pas une volonté inconsciente de se voir attribué un rôle dans cette nouvelle « culture » qui n'a réellement plus besoin d'une élite intellectuelle pour étendre et légitimer sa domination. Si l'on doit réfléchir en termes de religiosité, celle-ci est peut-être moins à chercher dans les représentations que se font les acteurs sociaux de leurs pratiques et préférences « culturelles » que du côté d'une pensée sociologique ayant elle-même tristement sombré dans le mysticisme⁸⁷⁶.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p742.

⁸⁷² *Ibid.*, p686.

⁸⁷³ *Ibid.*, p66.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p24.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ En émettant cette hypothèse, je ne songe bien sûr pas exclusivement au travail de Bernard Lahire, même si son obsession de la « mesure » sociologique, sa conceptualisation rigide et sa légitimation tacite des productions idéologiques les plus grossières en font un bon terrain d'étude pour qui souhaiterait se lancer dans un tel exercice de critique heuristique.

Dans la conclusion de l'ouvrage de Bernard Lahire, on trouve **une digression philosophique intéressante, à travers laquelle l'auteur définit ce qu'il appelle une « idéologie de la domination ascétique »**. Se référant à l'esthétique kantienne, le sociologue rappelle comment l'opposition entre « goût des sens » et « goût de la réflexion » a historiquement servi à distinguer les élites intellectuelles, morales, religieuses, puis économiques, du « peuple », classiquement représenté comme étant incapable de lutter contre la tentation des plaisirs *faciles*. L'auteur fait ainsi appel aux analyses développées par Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité*, montrant que la maîtrise de soi est toujours synonyme de contrôle et de domination d'autrui, de ceux qui ne sont pas entraînés à cette *ascèse* qui permet de s'élever au-dessus de la « masse ». Sans m'appesantir sur cette réflexion fort intéressante au demeurant, il paraît utile de souligner ses liens avec la théorie de *la dialectique de la raison* développée par Horkheimer et Adorno (auquel Michel Foucault a d'ailleurs rendu hommage peu avant son décès). Il est regrettable que Bernard Lahire ne confronte pas sa réflexion aux fondements philosophiques de l'approche critique, puisqu'une telle mise en parallèle pourrait sans doute être bénéfique à cette thèse de « l'idéologie de la domination ascétique ». L'ouvrage fondamental de Horkheimer et Adorno, qui illustre également comment cette « idéologie » est intrinsèquement liée au développement historique de la bourgeoisie *et* de la pensée rationnelle, présente une hypothèse que ne semble pas envisager le sociologue, à savoir que la Raison puisse s'être justement retournée en mythologie (et que les productions idéologiques des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles ne se sont donc pas figées pour l'éternité comme semble le suggérer Bernard Lahire, dans la lignée de Pierre Bourdieu). En pensant cette « idéologie de la domination ascétique » à la manière d'un puissant instrument de distinction sociale – permettant de différencier le culturellement légitime du culturellement illégitime –, employée historiquement par la bourgeoisie dans la lutte des classes, mais qui serait désormais également utilisée « dans des comparaisons interindividuelles (...) et dans des jugements de soi sur soi »⁸⁷⁷, Bernard Lahire semble l'abstraire du processus historique dialectique dans laquelle elle s'est objectivement développée.

C'est seulement ainsi qu'il peut affirmer qu'aujourd'hui le nombre de personnes intériorisant cette « idéologie » est plus élevé que jamais (ce qui serait dû, selon lui, à l'augmentation constante du pourcentage d'élèves reçus au baccalauréat) et que ceux qui, à première vue, ne s'y soumettent pas – construisant leur différenciation sur la base de « valeurs hédonistes et de divertissement antiscolaire » et tendant *in fine* vers « la transgression des normes ou des lois »⁸⁷⁸ – suivent malgré tout un tel parcours, encore et toujours en fonction de cette « idéologie de la domination ascétique », se distinguant « négativement » afin d'exister socialement. Pour résumer : l'augmentation des « profils culturels dissonants », la baisse relative des pratiques culturelles légitimes (décrite dans le chapitre quinze), s'accompagneraient donc d'une intériorisation

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p693.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p694.

croissante du « sens des hiérarchies culturelles »⁸⁷⁹, ce qui contribuerait à l'apparition de nouvelles distinctions sociales (inter et intraindividuelles), de nouveaux terrains de lutte. On se demande, au fond, si une telle analyse parvient réellement à se détacher de l'empreinte de la théorie esthétique kantienne ou si, faute de mieux, elle en accepte implicitement les fondements tout en soulignant « leurs » effets néfastes, une fois transposées dans « nos sociétés différenciées et fortement hiérarchisées » (sic). A ce titre, il aurait été d'autant plus intéressant de confronter les travaux théoriques de l'« Ecole de Francfort » que ceux-ci (tout comme l'œuvre de Michel Foucault) apparaissent, à bien des égards, comme des tentatives d'intellectuels bourgeois de transcender – ou de briser *positivement* – cette ancienne et désuète idéologie bourgeoise de la « domination ascétique », c'est-à-dire de penser rationnellement la culture dans une ère où ni la pensée rationnelle ni la culture n'ont plus véritablement cours.

⁸⁷⁹ *Ibid.*

2. Rassembler les pièces du puzzle : une contribution à l'analyse théorique.

A. Repenser la question de la « domination culturelle ».

Comme on peut le constater, cette contribution à un « état des lieux » des débats théoriques en cours dans le domaine de recherche auquel se rattache mon travail soulève un ensemble de questions d'une importance fondamentale pour tout chercheur s'inscrivant dans la perspective d'une analyse théorique de grande échelle. Les commentaires et réflexions critiques que je viens de présenter dans ces trois chapitres ne doivent pas être interprétés comme relevant de la pure polémique intellectuelle : il ne s'agit pas de critiquer les travaux de ces différents auteurs pour le simple plaisir de démontrer l'existence de contradictions ou d'incohérences. Lorsque la critique s'en tient à une fonction de « dénonciation » stérile, elle perd évidemment en crédibilité, tant sur le plan pratique (en s'éloignant, au final, de son objet d'étude) que sur le plan « scientifique » – dans le cas présent ceci constitue un risque d'autant plus concret que **les travaux de Bernard Lahire ou d'Ulf Poschardt présentent des observations et des analyses fort intéressantes pour la compréhension de la configuration actuelle.** Il n'est donc pas question de balayer d'un revers de main dédaigneux ces diverses contributions au débat mais plutôt de s'interroger sur la manière dont une approche critique réactualisée peut permettre de résoudre les difficultés qu'elles rencontrent, tout en intégrant leurs propositions innovatrices. Dans ce chapitre et les deux prochains, il s'agira également de poursuivre et d'approfondir l'effort de « confrontation constructive » entre différents auteurs et courants de recherche, auquel je me suis attaché tout au long de mon travail ; la métaphore du « puzzle » prendra alors toute sa signification, cette contribution à l'analyse théorique s'élaborant à la fois par le biais du débat scientifique et par un retour réflexif sur les nombreux éléments empiriques qui sont maintenant à notre disposition.

A.1. Interroger dialectiquement les conceptualisations dominantes.

Dans un premier temps, il me semble intéressant de reconsidérer les catégorisations et les hiérarchisations activées par les trois contributions abordées dans les chapitres précédents. On peut en effet mettre en évidence une certaine forme de complémentarité formelle entre ces approches. dès lors qu'on observe leurs implications au vu de trois catégories plus ou moins abstraites que sont : la culture (ou l'art) « traditionnelle » ; la culture (ou l'art) « de masse » ; la culture (ou l'art) « underground ». Si l'on croise les conceptualisations mobilisées dans chacun de ces travaux, on s'aperçoit que dans le cas de l'ouvrage *DJ Culture*, l'auteur met en scène une

hiérarchisation implicite dans laquelle une culture « underground » est positivement connotée par rapport à une culture « de masse » dominante, tandis que la première catégorie (culture « traditionnelle ») est singulièrement absente de sa réflexion. En ce qui concerne la thèse des philosophes « analytiques », on peut considérer que c'est la deuxième catégorie (l'art « de masse ») qui est positivement connotée face à l'art « traditionnel »⁸⁸⁰ – ou, tout au moins, face à des défenseurs plus ou moins fantasmatiques de la supériorité de l'art « traditionnel », dont l'erreur serait de ne pas comprendre l'art « de masse ». Ici, c'est la troisième catégorie qui est évacuée. Enfin, dans l'ouvrage de Bernard Lahire, on perçoit, en parallèle à l'analyse sociologique, une valorisation inverse de la culture « traditionnelle » au détriment d'une culture « de masse » qui serait intrinsèquement inférieure à la première catégorie, tandis que la catégorie de culture « underground » ne retient pas non plus durablement l'attention de l'auteur.

Ainsi, on remarque qu'au-delà des recherches philosophiques et sociologiques que constituent ces différents travaux, leurs différents auteurs se caractérisent tous par un effort plus ou moins implicite de dévalorisation d'une catégorie au profit d'une autre. Si les philosophes « analytiques » et les tenants d'une sociologie de la culture bourdieusienne (fut-elle « réformée ») peuvent être opposés les uns aux autres (du point de vue de leurs engagements esthétiques respectifs), ils se distinguent *ensemble* de l'approche d'Ulf Poschardt, qui ne reconnaît pas la première catégorie et associe, pour sa part, « idéologie bourgeoise » et culture « de masse ». Derrière ces oppositions qui sont chacune activées dans le but de cartographier le terrain culturel contemporain, on trouve **trois positionnements esthétiques qui, sans pour autant nécessairement invalider ces travaux respectifs dans leur globalité, ne manquent pas de soulever certains questionnements sur les motivations « secondaires » des auteurs.** Comme on l'a vu, on peut légitimement s'interroger sur le biais qu'introduit dans l'analyse un engagement personnel en faveur de sous-cultures musicales spécifiques, tout comme la volonté de « légitimer » la consommation de produits industriels peut conduire à une absence de réflexion sur la fonction macrosociale de telles pratiques. De même, l'attachement « historique » au rôle socialisateur de l'Institution scolaire (et à sa mission républicaine, au fond, telle que la définit Bernard Lahire dans la conclusion de son ouvrage⁸⁸¹) n'est pas sans conséquence sur la manière dont on appréhende ensuite d'autres processus sociaux participant aujourd'hui de façon essentielle à la « médiation culturelle ».

Ceci ne signifie pas non plus que tous les concepts utilisés dans *La culture des individus* – pour poursuivre avec cet exemple – soient *nécessairement* invalides. Ainsi, les notions de « capital culturel » et de « capital scolaire » peuvent avoir une utilité indéniable lorsqu'il s'agit d'analyser certains phénomènes sociaux précis. A titre d'exemple, c'est évidemment le cas lorsqu'on étudie l'apparition d'une élite de la « classe moyenne » en France, au cours des années 1960 et 1970.

⁸⁸⁰ En cela, Noel Carroll et Roger Pouivet se rapprochent de certains auteurs des *cultural studies* comme John Fiske qui défend la thèse d'une « culture populaire » qui se développerait, de façon analogue, en opposition avec la culture « élitiste ». Il s'agit là d'une problématique proche de la fameuse thèse du *Highbrow vs. Lowbrow*, chère à ce champ de recherches en Amérique du Nord.

⁸⁸¹ LAHIRE, Bernard, *op. cit.*, pp693-694.

Ainsi, Paul Beaud pourra-t-il distinguer une « nouvelle petite bourgeoisie » de la petite bourgeoisie traditionnelle, « par le fait que son capital social repose sur un capital scolaire et non sur un patrimoine, un petit capital économique »⁸⁸². Mais des problèmes se posent dès lors que cette conceptualisation est mobilisée de façon systématique ; à trop vouloir expliciter la réalité sociale en recourant à cet ensemble théorique, on se retrouve manifestement dans l'obligation de proposer une « mesure » du capital « culturel », une « définition » de la « légitimité culturelle ».

Or, comme on le voit, **celles-ci ne résistent pas à l'examen des faits empiriques, de la même façon que s'y dissolvent le concept d' « art de masse » des philosophes « analytiques » et la notion idéaliste de culture « underground »** promue par Ulf Poschardt. Il ne s'agit pas pour autant de recourir au « relativisme culturel », contre lequel Bernard Lahire mettait en garde le lecteur dès les premières pages de son ouvrage, mais bien de défendre coûte que coûte l'option d'une analyse sociale des phénomènes « culturels », c'est-à-dire ni plus ni moins la possibilité d'étudier ces objets (objets, aussi, d'un processus historique spécifique) sans prendre partie pour une production idéologique plutôt qu'une autre : une approche critique réactualisée se méfie intrinsèquement de toute forme d' « engagement culturel ».

Comme on le voit, **la question de la « domination culturelle » est encore très fréquemment pensée sous l'angle de l'affirmation sociale de la supériorité d'un ou plusieurs genres sur d'autres.** Pour l'exprimer autrement – et de façon schématique, certes, au vu des enseignements de *La culture des individus* en termes de « profils dissonants » – cette domination est conçue comme la transposition *dans le champ culturel* de la puissance exercée par une ou plusieurs couches sociales à l'encontre d'autres groupes inférieurs, assujettis. Pour les tenants de la thèse de la « récupération », cette domination s'apparente à un processus par le biais duquel les responsables de l'industrie du disque s'appliqueraient à neutraliser les initiatives créatrices et émancipatrices de groupes « alternatifs », notamment grâce au concours des interfaces de légitimation-massification que sont les médias et les pouvoirs publics. Dans ce cas, les agents du capital, dominants, déploieraient une stratégie efficace afin d'infiltrer les actions dissidentes d'une sorte de prolétariat culturel révolutionnaire, dont l'avant-garde serait aujourd'hui constituée par des minorités sexuelles, ethniques ou encore tout simplement par des groupements plus ou moins hétérogènes composés d'individus militant en faveur d'une liberté créatrice et festive.

Quant aux théoriciens de la « légitimité culturelle », la question qui se poserait *in fine* serait de savoir ce qu'il advient aujourd'hui de la prédominance historique de la culture bourgeoise dans une société où les frontières de classe sont devenues extrêmement poreuses, du fait de l'apparition d'une « classe moyenne » majoritaire. Exprimée en d'autres termes, c'est précisément là la problématique centrale de *La culture des individus*, qui s'efforce de répondre à une telle interrogation en invoquant la notion de « dissonant culturel », comme profil majoritaire du Français-à-qui-la-sociologie-demande-de-s'exprimer-sur-ses-pratiques-et-préférences-culturelles.

⁸⁸² BEAUD, Paul, *op. cit.*, pp225-226.

Pleinement conscient de l'inestimable valeur de la culture bourgeoise, celui-ci serait néanmoins séduit par l'illégitimité de la « variété », au point de devenir lui-même un terrain de luttes à échelle réduite entre noble et vulgaire, savant et populaire, dominant et dominé.

A.2. Reformuler les questions essentielles.

Or, cette « dissonance » – qui caractériserait, à en croire Bernard Lahire, les préférences et pratiques culturelles des Français depuis déjà quarante ans, au bas mot (n'en déplaisent aux co-auteurs des *Héritiers*) – apparaît davantage comme une preuve des limites de cette théorisation particulière de la « domination culturelle », quand bien même les sociologues de la « légitimité culturelle » espéreraient la présenter sous la forme d'une trouvaille venant accréditer la thèse d'une intériorisation individuelle du conflit entre cultures bourgeoise et « populaire ». Aujourd'hui, la « dissonance » est très justement la règle car le « consonant » n'est rien d'autre que la chimère idéaliste vers laquelle tendent tous les théoriciens d'une « domination culturelle » qui serait censée opposer une caste particulière de pratiquants à une autre. Que cette « vision » s'exprime par le biais d'une philosophie « analytique » en orbite libre, à travers un activisme socio-culturel désespérément à la recherche du nouveau sujet historique, ou encore au sein d'une sociologie de la culture qui finit par s'égarer dans ses ambitions de réforme interne, cela n'est guère étonnant : ces trois approches se complètent tant d'un point de vue formel (comme je l'ai indiqué plus haut) que de par leur abstraction du processus historique et socio-économique qui a intégré le domaine « culturel » au sein de la domination économique.

Pour éviter ce piège, **un réexamen des fondements de la théorie critique francfortienne peut constituer un soutien précieux sur le plan épistémologique**, ce que je me suis efforcé d'illustrer à travers les deux premières parties de mon travail. Mais il faut également prendre en considération les apports d'un courant de recherches en sciences sociales qu'inaugure notamment l'ouvrage *Capitalisme et industries culturelles*, auquel j'ai fait référence à plusieurs reprises dans la partie précédente. Ce travail pionnier démontre l'intérêt d'études structurelles, ciblant des secteurs « culturels » de l'économie capitaliste, pour la compréhension de la nature de la domination culturelle dans la configuration actuelle (ce que les différents chercheurs affiliés à l'« Ecole de Francfort » n'avaient sans doute pas su réaliser à leur époque).

Se proposant d'analyser les problèmes spécifiques que rencontre le capital pour « produire de la valeur à partir de l'art et de la culture »⁸⁸³, cette série d'études s'efforce de montrer que les objectifs stratégiques de l'industrie phonographique (entre autres) reposent en partie sur sa capacité à générer de nouvelles valeurs d'usage. C'est également ce qu'illustre la recherche approfondie de David Buxton sur le développement historique du star-system, dont l'une des

fonctions socio-économiques aurait été de contribuer à la création de « valeurs d'usage accrue », pour reprendre la formulation de l'auteur. Or, comme je me suis attaché à le souligner dans la seconde partie de mon travail – et d'une façon un peu paradoxale (au vu de certaines conclusions de leurs auteurs) –, ces différents travaux de recherche et d'analyse tendent à valider l'hypothèse selon laquelle l'industrie musicale, en tant que système, est avant tout orientée vers la production (et la distribution) de valeurs d'échange.

Cette proposition, que sous-tendent à la fois mes propres recherches empiriques et mes apports en vue d'une « synthèse » socio-économique de la configuration de l'industrie musicale, n'écarte pour autant, ni la possibilité de l'éclosion de nouvelles valeurs d'usage dans des zones « périphériques » de l'industrie musicale, ni l'éventualité que la situation observée au milieu des années 1970 ait pu conduire à des analyses plus nuancées par sur ce point précis. Toujours est-il que cette ouverture vers des perspectives analytiques d'ordre socio-économique apparaît aujourd'hui comme une condition *sine qua non* pour la validité scientifique des recherches portant sur la question de la domination culturelle. Les travaux qui évacuent cette dimension (avec le risque conséquent de passer tout bonnement à côté de la « question » idéologique) finissent inévitablement par nous parler le langage des « valeurs » sociales, politiques ou esthétiques, domaines respectifs dont la soi-disant *semi autonomie* n'a d'égal qu'une volonté plus ou moins implicite de les exempter d'une analyse théorique globale.

Paul Beaud est sans doute l'un des chercheurs contemporains à avoir pleinement saisi la pertinence d'une approche qui soit à même de repenser la question de la « domination culturelle ». A ce titre, la réflexion suivante, formulée il y a plus de vingt ans, illustre la nécessité qu'il y avait, à cette époque comme aujourd'hui, de réinscrire ces évolutions sociales au sein d'une théorisation globale :

« Si l'on retrouve à nouveau chez les détenteurs de diplômes universitaires ce goût pour les émissions "de distraction" (...) qu'ils partagent avec les plus démunis de tout capital scolaire, le fait ne peut se réduire à l'universalité du principe de plaisir. Il y a là aussi une signification dont ne peut rendre compte qu'une sociologie générale des rapports sociaux (...). »⁸⁸⁴

Dans son ouvrage *La société de connivence*, cet auteur rappelle à juste titre les réflexions formulées par Theodor Adorno au sujet du renversement des *buts* par les *moyens* qui s'opère à partir du milieu du XIX^{ème} siècle, notamment dans les représentations publiques grandiloquentes des compositions de Wagner ou de Berlioz :

« Ainsi, à ceux qui croiraient que la musique n'est devenue marchandise, bien culturel de masse que lorsque l'on a su la reproduire mécaniquement grâce au disque, Adorno avait répondu que l'art industriel est né au XIX^{ème} siècle avec Wagner et Berlioz chez qui l'autonomie de l'œuvre se

⁸⁸³ HUET, Armel, ION, Jacques, LEFEBVRE, Alain, MIEGE, Bernard, PERON, René. *op cit.*, p8.

retourne en son contraire, dans la division du travail visible dans le modèle usormais dominant du chef d'orchestre, dans la préméditation de l'effet sur le public et donc dans l'aliénation de la création par rapport à celui-ci, dans la dialectique esthétique du maître et de l'esclave qui fait que dès cette période, en art, la volonté de soumettre les moyens au but s'inverse dans une domination croissante du but par les moyens. »⁸⁸⁵

Or, ce que l'on constate aujourd'hui, en observant puis en analysant les usages sociaux de la musique, ce n'est même plus le spectacle déconcertant de cette « domination croissante du but par les moyens », mais une dissolution pure et simple de la question du « but » telle que pouvait encore se la poser Theodor Adorno, qui voyait là, malgré tout, un gage conceptuel du *sens* propre au domaine esthétique. On peut en effet considérer (et craindre) que **pour la majorité des phénomènes sociaux liés à la musique et des usages musicaux, la notion du *sens* artistique soit devenue illusoire** – mis à part lorsqu'elle fait l'objet d'une espèce de satire postmoderniste qui parvient difficilement à dissimuler la gêne qu'une telle absence suscite réellement.

Les « moyens » qu'évoque Paul Beaud restent fondamentalement les mêmes : d'ordre technique, stratégique, matériel, ce sont eux qui caractérisent l'apparence élémentaire de l'industrie culturelle, derrière laquelle se cache le seul et unique « but », à savoir l'affirmation de la puissance de la totalité sociale sous la forme d'un système économique omniprésent, en expansion constante. Dans le même chapitre de l'ouvrage précité, Paul Beaud fournit une variété d'exemples historiques de **l'assujettissement de la technique musicale aux rapports sociaux de domination**. Ainsi, évoque-t-il « la Chine impériale où l'on déduisait de l'état de la musique l'état de la société et où l'on combattait des épidémies en réformant les règles de l'harmonie. »⁸⁸⁶ De même, l'auteur rappelle un certain nombre de faits importants, concernant les « apports » de la philosophie grecque dans ce domaine :

« Après Damon, (...) Aristote prétend que les harmonies "surtendues" (utilisés dans un ton aigu) poussent au despotisme, les harmonies "relâchées" aux excès démocratiques, tandis que les tons intermédiaires disposent au régime politique parfait (...). Platon affirme qu'on ne peut rien changer aux modes de la musique sans que changent aussi les lois fondamentales de l'Etat et entreprend de les régler. (...) La musique est pour lui "la partie maîtresse de l'éducation" grâce à laquelle on peut purifier "la cité de la mollesse dont nous disions naguère qu'elle était infectée" (*La République*). "Il est possible, écrit-il, de déterminer par des lois quels chants sont beaux de leur nature, et de les prescrire avec assurance pour modèles" (*Les Lois*). C'est ce que fera au VI^{ème} siècle le pape Grégoire I^{er} Le Grand lorsqu'il combattra les traditions musicales populaires en codifiant très strictement les règles de composition du chant dit grégorien qui bannit la polyphonie comme contraire au principe d'unité de la Trinité divine : la monodie du plain-chant régnera pendant sept siècles sur la musique savante, jusqu'à la Messe de Notre Dame de Guillaume de Machaut qui y

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p109.

⁸⁸⁵ BEAUD, Paul, *op. cit.*, p149.

⁸⁸⁶ *Ibid.*

réintroduit ce que le folklore populaire avait pu conserver dans une semi-clandestinité, cette polyphonie que Platon aurait dit pernicieuse. »⁸⁸⁷

De façon évidente, ces divers exemples renvoient chacun à des **manières dont les pratiques et les usages musicaux ont pu être mis au service du pouvoir social au cours de l'histoire**, « domination culturelle » qui affirmait effectivement la « supériorité » de certaines formes sur d'autres. L'auteur poursuit en soulignant, de façon fort intéressante, l'affiliation – à première vue « incongrue » – qui existe entre les légitimations platoniciennes et le discours de la société *Muzak* qui, dans une brochure publicitaire datant de l'époque de la rédaction de *La société de connivence*, mettait en avant le caractère « fonctionnel » de ses produits, ayant pour finalité de « déterminer le consommateur dans les grands magasins » ou d'« améliorer la productivité dans les entreprises »⁸⁸⁸.

En écrivant cela, Paul Beaud pose le doigt sur un « détail » absolument crucial, à savoir que le **développement de l'industrie culturelle coïncide avec une rupture fondamentale** : tout en conservant un lien historique indéniable avec ces autres processus antérieurs d'instrumentalisation de la musique que décrit l'auteur, les productions de la société *Muzak* – qui peuvent apparaître comme une figure hyperbolique des *musiques actuelles* – ont la particularité de n'être aucunement constitutives de genres légitimés par la classe sociale dominante, de ces formes nobles qui assureraient traditionnellement l'exercice de la « domination culturelle ». Il est en effet essentiel d'insister sur cette transition historique par laquelle **les formes musicales prédominantes cessent d'être l'objet de d'une définition rigoureuse établie et codifiée par l'élite sociale, pour devenir objectivement soumises et régulées par le marché** (pour utiliser cette terminologie en vogue). Tout se passe *comme si* le processus traditionnel – qui s'appuyait sur l'attribution, à des formes musicales données, d'une fonction de hiérarchisation et de ségrégation culturelle – s'était effacé au profit d'une sorte de **contrôle direct de la domination « culturelle » par l'infrastructure économique**. Ainsi, les « formes dominantes » auraient été **remplacées par autant de formes dominées** et l'ancienne « domination culturelle » se serait dissoute dans une expansion prodigieuse du principe d'échange. Contrairement aux configurations antérieures, l'industrie musicale tolère parfaitement une apparente diversité formelle, une multiplication des « légitimités culturelles » parcellaires, dont on retrouve une expression manifeste dans les affrontements incessants qui opposent les amateurs de telle sous-culture musicale à telle autre.

Dans une proportion encore largement sous-estimée par la recherche en sciences sociales, les médiations idéologiques de la totalité socio-économique ont pris la place de toute forme de considération de nature esthétique – celles-là même qui servaient pourtant antérieurement de support à la distinction entre genres plus ou moins « légitimes ». Accessoirement, c'est sans doute cette profonde mutation qui explique comment on en arrive à effacer jusqu'au souvenir même de la

⁸⁸⁷ *Ibid.*, pp149-150.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p150.

notion du *sens*, qui était pourtant un élément constitutif de l'*œuvre*. Pour tout un pan des *musiques actuelles*, une telle question n'a justement plus aucune « valeur » ; le *sens d'une œuvre* fait appel à des notions qui ne jouent désormais plus aucun rôle dans l'existence sociale des produits « culturels ». **A bien des égards la « domination culturelle » se passe de culture !** Bien entendu, il convient de nuancer quelque peu ce constat critique, car celui-ci n'induit pas nécessairement l'impossibilité de l'existence de « formes » non aliénées, dont on peut tout à fait imaginer qu'elles puissent survivre (comme ce fut effectivement le cas pour le chant polyphonique, retranché à l'ombre des anciennes formes de domination, dans le « folklore populaire »). Reste à s'interroger sur les caractéristiques que devront réunir ces « formes » afin d'échapper durablement à une « domination culturelle » qui tire sa force de l'élimination de cette singularité même qui fondait la culture.

Comme on a pu le constater, mes contributions en vue d'une réactualisation de l'approche critique s'efforcent de proposer des perspectives alternatives pour l'analyse des évolutions les plus récentes, notamment en ce qui concerne celles qui résultent de la numérisation des supports musicaux et des nouvelles modalités de diffusion par réseaux informatiques. Dans la configuration actuelle, on assiste ainsi à la fois à une baisse notable de la diversité de l'offre musicale proposée par les grands médias liés à l'industrie phonographique et à une certaine diversification des productions musicales émanant des émergences culturelles. Dans ce contexte paradoxal, l'augmentation du « champ des possibles », dans les domaines de la production et de la distribution, ne doit pas être sous-estimée, tant du point de vue des capacités de diffusion engendrées par les réseaux P2P et d'autres modalités de partage de fichiers, qu'en ce qui concerne les usages liés à des dispositifs techniques tels que le *home studio*. Ces phénomènes s'accompagnent, comme on l'a vu, d'une multiplication d'expérimentations et d'hybridations musicales venant étendre et enrichir la « gamme » des sous-genres musicaux qui s'offre à l'auditeur-butineur, de même que les réseaux d'échange de fichiers mettent effectivement à sa disposition quasi immédiate une « *culturothèque* » formidablement étendue, dans laquelle il est possible de puiser afin de localiser des produits musicaux anciens, commercialement « épuisés », qui étaient encore difficilement accessibles une dizaine d'années auparavant.

Comme je me suis attaché à le souligner, cette apparente diversification se doit d'être appréhendée au sein d'un ensemble d'évolutions parallèles dont il serait peu judicieux d'exclure le champ des études dites « socio-culturelles », qui s'efforcent de proposer une stratification sociale « nouvelle », identifiant autant de groupes sous-culturels en forme de prêt-à-porter à disposition des stratèges du marketing. En délaissant des concepts désuets tels que le téléspectateur ou l'auditeur « moyen », la sociologie de la culture s'est effectivement « rendue compte » de l'invalidité théorique de telles notions – mais celles-ci n'avaient de « valeur » que pour les représentations idéologiques qu'elles s'efforçaient d'étayer au cours de la première période de développement de l'industrie culturelle, lorsque celle-ci était prioritairement orientée vers la standardisation de ses *produits*. En gardant à l'esprit ces divers éléments et en les confrontant au

sein d'un même cadre analytique, on s'aperçoit qu'ils renvoient vers une proposition déjà ancienne, formulée par Theodor Adorno et Max Horkheimer dans *La dialectique de la raison* : « la liberté dans le choix de l'idéologie, qui reflète toujours la coercition économique, apparaît dans tous les secteurs comme la liberté de choisir ce qui est toujours semblable. »⁸⁸⁹

Une telle hypothèse, dont on trouve un écho glaçant dans **la démultiplication formelle des processus de médiation idéologique associés à la musique (renvoyant tous fondamentalement au principe d'échange)**, paraît également d'un grand intérêt pour le réexamen de la question de la « domination culturelle ». Si l'on cherche de plus amples développements sur la manière dont se déclinerait concrètement cette oppression inédite, les théoriciens de l'« Ecole de Francfort » peuvent là encore fournir de précieuses pistes de réflexion. Dans ce passage un peu « corsé », Adorno se propose d'explicitier les « méthodes » qu'applique l'industrie culturelle afin d'entretenir l'enthousiasme et l'approbation de ses objets, abordant ainsi de nouveau la thématique d'une « jouissance dans l'humiliation » qui serait en quelque sorte constitutive des nouvelles formes de domination « culturelle » :

« La musique écoute pour l'auditeur » et le film réalise à l'échelle d'un trust cette astuce odieuse des adultes qui, pour baratiner les enfants en faveur d'un cadeau, déversent sur eux des discours qui correspondent à ceux qu'ils attendent d'eux en leur présentant le cadeau souvent douteux dans les termes du ravissement bruyant qu'ils veulent provoquer. L'industrie culturelle est modelée sur la régression mimétique, sur la manipulation d'impulsions mimétiques refoulées. Pour ce faire sa méthode consiste à anticiper l'imitation des spectateurs par eux-mêmes et à faire apparaître l'approbation qu'elle veut susciter comme déjà existante. Les choses sont d'autant plus faciles que, dans un système stable, elle peut compter sur une telle approbation et qu'il lui reste plutôt à la répéter sur le mode du rituel qu'à vraiment la susciter. Son produit n'est pas un stimulus mais un modèle de réaction à des stimulations non existantes. »⁸⁹⁰

A ce sujet, il semble intéressant de relater **quelques expériences personnelles qui sont assez significatives de ce point de vue**. La première a eu lieu à l'été 2004, alors que je visitais de la famille anglaise qui passait ses vacances en Charente. Pendant que je faisais des courses dans le supermarché d'une petite bourgade, accompagné d'une de mes jeunes cousines, je me suis étonné de l'entendre discrètement entonner les paroles de la chanson « Baby one more time » de Britney Spears, que diffusaient alors les hauts parleurs du magasin : *My loneliness is killing me. I must confess I still believe. When I'm not with you I lose my mind. Give me a sign. Hit me baby one more time.*⁸⁹¹ Après l'avoir écouté déclamer ce refrain romantique et ne sachant pas à ce moment là de quelle groupe ou chanteuse il s'agissait, je l'ai questionné à ce sujet. Surprise que je ne connaissais pas cette chanson, elle a ensuite subitement émis une interrogation qui la taraudait depuis son arrivée en France, quelques semaines plus tôt : ces chansons, qu'elle

⁸⁸⁹ HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p175.

⁸⁹⁰ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia, op. cit.*, p269.

affectionnait et qu'elle avait entendues à plusieurs reprises ici dans des magasins ou des cafés, est-ce que les français les *comprenaient* réellement ? Je lui expliquai que pour une majorité de personnes – et ce malgré l'usage de plus en plus répandu de la langue anglaise – la chanson devait sans doute rester parfaitement inintelligible dans ce cadre, qu'une compréhension demanderait probablement une écoute attentive, dans un espace calme, assistée le cas échéant d'une retranscription écrite des paroles. Dérivant vers des réflexions propres à mon travail de recherche, j'ajoutai que la diffusion de cette chanson n'avait, de toute manière, pas pour finalité de faire partager le sens de ses paroles. Sans prêter attention à ma remarque, ma cousine répondit candidement qu'elle n'apprécierait pas que les haut-parleurs des supermarchés anglais se mettent à diffuser des chansons en français ou en allemand. Elle conclut ce bref échange, que je me suis ensuite empressé de retranscrire, en déclarant – non sans quelque chauvinisme – que c'était un exemple de l'absurdité des français que d'écouter des chansons dont ils ne comprenaient pas la signification des paroles.

Quelques jours plus tard, alors que je participais à des travaux de rénovation d'une maison dans la même région, une autre courte conversation fournit un contrepoint intéressant à cette première « anecdote ». J'étais occupé à trier des lattes de plancher lorsqu'un maçon français, qui travaillait dans la même pièce que moi, profita de mon bilinguisme pour me questionner au sujet de la chanson que diffusait son poste de radio portatif, réglé sur la fréquence de la station *Nostalgie*. Il me demanda ainsi de lui traduire une partie des paroles du morceau « Take my breath away », du groupe *Berlin* (mieux connu comme l'« illustration musicale » des passages à caractère sentimental du film « Top gun »). Je lui offris donc une traduction rapide de celles-ci⁸⁹², ce à quoi il répondit spontanément, sur un ton jovial : « Quelle connerie ! Heureusement qu'on les comprend pas la plupart du temps, les paroles ! »

Le caractère rituel de l'usage musical apparaît certes de façon symptomatique dans l'écoute *ignorante* que dénonçait grossièrement ma cousine, mais sa propre *illusion nécessaire* de supériorité, qu'elle exprimait en fredonnant un refrain « populaire », n'est que le pendant de celle-là même du maçon qui se réjouit au final de ne rien comprendre à des paroles de chanson, tant cette compréhension reviendrait à s'abandonner à la bêtise. Ces formes de représentations « subjectives » sont certes d'une importance considérable pour la recherche, mais celle-ci doit avant tout tenir compte de ces faits socialement significatifs que sont, d'une part, l'**acceptation d'une diffusion musicale « légitime »**⁸⁹³, à échelle massive, dans une variété autrefois impensable d'espaces et de contextes sociaux ; d'autre part, l'**empressement avec lequel un**

⁸⁹¹ « Ma solitude est en train de me tuer. Je dois avouer que je crois encore. Lorsque je suis sans toi je perds la tête. Fais-moi un signe. Frappe-moi, bébé, encore une fois. »

⁸⁹² On peut traduire ainsi le premier couplet de ce tube : « Scrutant chaque mouvement dans mon déraisonnable jeu amoureux, sur cet océan illimité les amants ne connaissent finalement aucune honte, tournant et retournant vers quelque intime lieu secret, observant au ralenti quand tu te tournes et dis : "Mon amour, coupe-moi le souffle, coupe-moi le souffle." »

⁸⁹³ Ce n'est pas un hasard si j'emploie ici ce terme, qui renvoie avant tout à la « mesure » de ce qui est socialement valorisé, bien fondé.

très grand nombre de personnes se soumettent, au cours de leur activité quotidienne, à des produits culturels industriels, tout en « sachant » ou en déclarant, par ailleurs, **qu'il s'agit d'expériences inutiles, médiocres.**

Comme l'affirme Adorno dans le passage précédent, l'industrie musicale compte avant tout sur cette accumulation de pseudo volontés individuelles et, effectivement, « il lui reste plutôt à la répéter sur le mode du rituel qu'à vraiment la susciter »⁸⁹⁴. Si l'on s'interroge vraiment sur la domination « culturelle », alors il est pertinent de se demander pourquoi un maçon aurait *besoin* d'écouter durant son temps de travail des chansons d'amour (auxquelles il ne comprend *heureusement* rien), ou pourquoi des personnes réunies dans un supermarché auraient *besoin* d'écouter, de la même façon, ces *tubes* aux paroles obscures.

Comme on peut le voir, ces deux cas fournissent des exemples intéressants de la manière dont les réflexions sur la question du *sens* des « œuvres » s'embourbent généralement dans des considérations proprement absurdes, qui passent nécessairement à côté des faits socialement importants. De la même façon qu'il serait parfaitement erroné de s'imaginer que les usages sociaux de la musique se modifient dès lors que l'auditeur comprend les paroles d'une chanson, il ne faut point trop espérer que cet angle d'approche puisse apporter un quelconque éclaircissement concernant la question de la domination « culturelle » : celle-ci n'est pas le fait d'une caste d'auditeurs bilingues sur des masses incultes aux compétences linguistiques limitées, pas plus qu'elle ne serait intrinsèquement liée à un impérialisme culturel anglo-saxon qui viendrait laver les cerveaux français à coups de refrains de Britney Spears.

Les contextes de l'audition musicale « pendant le *temps de travail* » ou « pendant le *temps de loisir* » (ici typiquement représenté par cette balade en famille dans un espace commercial) fournissent une illustration particulièrement éloquent de la manière dont il faut aujourd'hui repenser cette domination « culturelle ». Celle-ci peut en effet être envisagée sous la forme d'une domination *de la culture* par le principe d'échange, dont on retrouve les expressions les plus « pures » dans ces pratiques où la musique atteint vraisemblablement son degré d'instrumentalisation optimal, mais qui se manifeste également dans un large éventail de situations aisément repérables, qui vont de la participation à un concert « underground » à l'écoute individualisée de *Radio Classique* dans le confort de son automobile.

Cependant, on ne peut concevoir les produits de l'industrie musicale comme relevant de *modèles de réaction* (psychique) – c'est-à-dire de productions idéologiques « incarnées » et non pas de *biens culturels* – qu'à partir du moment où l'on tend vers ce que Paul Beaud a appelé une « sociologie générale des rapports sociaux ». Cela suppose qu'on appréhende l'industrie musicale non pas comme une simple « branche » de l'économie capitaliste, ni comme un sous-champ culturel particulier parmi d'autres (plus ou moins « nobles », plus ou moins « progressistes »), mais en tant que système de médiations idéologiques permettant de relier *in fine* le principe unitaire de la totalité socio-économique à une grande variété de situations quotidiennes, de pratiques individuelles ou collectives.

Par une sorte d'effet de ricochet, ceci nous amène à repenser en partie la proposition francfortienne reproduite ci-dessus, car les observations et l'analyse détaillée de ce système de médiations mettent en lumière le caractère de plus en plus anachronique d'hypothèses concernant l'existence ou non d'une production industrielle de *stimuli*. Comme on a pu le constater, le système de l'industrie musicale repose sans doute bien moins sur une émission centrale que ne le suggérait la théorie critique il y a une cinquantaine d'années. Le degré de « participation » des acteurs sociaux à la domination « culturelle » n'a fait qu'augmenter depuis cette époque, quelle que soit l'origine des productions musicales à être actuellement échangées de par le globe. Ainsi, certaines hypothèses se doivent d'être réexaminées à l'aune des modifications constitutives de la configuration actuelle. C'est notamment le cas des fameuses propositions concernant l'évolution vers une centralisation toujours plus grande de l'émission idéologique sous l'impulsion de diverses formes de capitalisme d'Etat, ce que semblent contredire à la fois l'évolution actuelle du capitalisme « mondialisé » et l'analyse des processus de médiation idéologique qui soutiennent l'industrie musicale.

⁸⁹⁴ *Ibid.*

B. Contribuer à l'analyse du capitalisme avancé.

Le titre de ce chapitre pouvant sans doute prêter à confusion, il convient de préciser d'emblée que je ne me risquerai pas à proposer, en quelques dizaines de pages, une quelconque esquisse d'analyse générale du capitalisme dans sa phase actuelle ! Il serait néanmoins inexact de prétendre que mon travail ne s'inscrit nullement dans la perspective de recherches socio-économiques plus globales ; comme on l'aura compris, il s'agit ici de **modestement contribuer – à une échelle nécessairement limitée – à une entreprise de « cartographie » du système capitaliste contemporain** à laquelle concourent aujourd'hui d'éminents théoriciens et chercheurs, tels que Luc Boltanski, Frederic Jameson ou encore Jacques Bidet, pour ne citer que ces trois exemples. L'objet de mes recherches étant intrinsèquement lié à la question des rapports entre l'infrastructure socio-économique et un ensemble de phénomènes superstructurels bien précis, il m'a semblé important de résumer les pistes de réflexion théorique vers lesquelles renvoie le travail d'analyse et d'observation dont j'ai pu rendre compte jusqu'ici.

B.1. Recontextualiser l'industrie musicale : la multiplication des médiations.

Comme je l'ai signalé à plusieurs reprises, l'un des points sur lesquels une réactualisation de l'approche critique se distancie nécessairement des thèses francfortiennes est la proposition selon laquelle l'industrie culturelle se développerait dans le sens d'une administration toujours plus concentrique des consciences individuelles, en suivant un double mouvement d'hypertrophie étatique et de monopolarisation capitaliste. Sans foncièrement remettre en cause la première partie de cette proposition, l'hypothèse vers laquelle m'ont conduit mes recherches antérieures – et que semble en grande partie confirmer le travail empirique et analytique que j'ai mené au cours de ces trois dernières années – tendrait à **relativiser l'importance primordiale accordée au monopole et à l'Etat**. En observant des situations de communication interpersonnelle, des participations individuelles au sein de parcours collectifs, en étant à l'affût des représentations et des discours ainsi véhiculés, mon approche a été résolument ajustée à l'échelle des acteurs sociaux. De cette manière, j'ai pu apprécier, en premier lieu, à quel point le récepteur adornoïen, cet espèce de « terminus » de la ligne de l'industrie culturelle, se devait d'être impérativement redéfini dans le sens d'un acteur communicationnel dont les attributions dépassent largement le cadre de la réaction conditionnée, par stimuli, ou encore de l'activation compulsive de pulsions d'imitation.

Néanmoins, comme on l'a vu, il ne s'agit aucunement d'ériger la « demande sociale de divertissements » en principe causal, pas plus qu'il n'est question de récuser l'importance de la critique idéologique. Dans *La dialectique de la raison*, Horkheimer et Adorno mettent fort judicieusement en garde contre un tel glissement paradigmatique : « L'attitude du public qui favorise, en principe et en fait, le système de l'industrie culturelle, fait partie du système et n'est

pas une excuse pour celui-ci. »⁸⁹⁵ L'hypothèse par conséquent retenue (et qu'approfondit mon travail de D.E.A.) est celle de formes d'*adéquation idéologique*, c'est-à-dire de phénomènes de partage (et d'échange) de représentations idéologiques communes, qui relient objectivement les différents participants à une « médiation culturelle » donnée. Dans une optique de communication sociale, il s'agit là du constat, somme toute assez sommaire, que des acteurs sociaux occupant des places apparemment distinctes dans la « chaîne communicationnelle » s'avèrent être, au final, à bien des égards *interchangeables*.

On peut effectuer une telle observation dans une grande variété de contextes empiriques. A titre d'exemple, l'étude de phénomènes de starisation dans la musique *rock* montre que les statuts et les fonctions communément impartis à des acteurs sociaux définis (*fans*, journalistes, promoteurs, représentants des pouvoirs publics, etc.) tendent à se « chevaucher », à tel point que les schémas classiques de la communication, avec leur distinction rigide entre émetteur et récepteur, ne sont plus à même de rendre compte de la réalité du processus. Il est en effet bien plus judicieux de concevoir ces différents partenaires de la communication en tant que « médiateurs culturels » à part entière. Dès lors, la tâche qui incombe au chercheur est de repérer les « indices » d'*adéquation idéologique* qui garantissent la cohérence de la « médiation culturelle » et *in fine* l'existence sociale du phénomène culturel. Un autre contexte où l'on retrouve aujourd'hui cette interchangeabilité se révèle lors de l'observation empirique des usages sociaux de la musique chez les lycéens, avec l'exemple de ces jeunes qui proposent à la vente des listes de CDs musicaux (ou de jeux vidéo) « pirates » dont ils ont téléchargé les fichiers à partir de réseaux P2P : avec le brouillage des « anciens » statuts de consommateur et de distributeur, l'industrie musicale pénètre ainsi plus « efficacement » que jamais au sein de la cour d'école.

Avec les systèmes P2P comme *bittorrent* (où le taux de transfert d'un fichier vers son ordinateur est proportionnel au taux de transfert à partir de celui-ci), cette interchangeabilité dans la « chaîne communicationnelle » apparaît d'ailleurs comme une donnée technique inéluctable, ce que soulignent unanimement les recherches actuelles sur les réseaux de partage de fichiers (de même que les poursuites judiciaires engagées à l'encontre d'internautes, dont les instigateurs ne manquent pas de souligner le fait que le téléchargement implique nécessairement une diffusion simultanée « illégale » de l'œuvre). Parallèlement, il est important de noter que ces transformations techniques favorisent le développement de formes d'hybridation – repérables depuis déjà une trentaine d'années, mais inédites sur une échelle aussi large – entre les statuts autrefois clairement délimités de producteur, distributeur et consommateur.

Si la notion de *médiateur* semble ainsi de plus en plus pertinente pour rendre compte de la réalité des pratiques et des usages que l'on rencontre sur les différents terrains de l'industrie musicale, mes travaux de recherche ont également permis d'illustrer comment les phénomènes de « médiation culturelle » peuvent être plus finement appréhendés lorsqu'on les analyse à partir de la perspective de la *médiation idéologique*. Ce que l'on désigne aujourd'hui sous le

⁸⁹⁵ HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p131.

nom de « médiation culturelle » s'apparente en premier lieu au développement de processus de communication indirecte et donc d'étapes intermédiaires entre les différents acteurs sociaux que rassemblaient traditionnellement des œuvres ou des pratiques artistiques données. Que ce phénomène soit sommairement imputé aux évolutions techniques ou à l'apparition des « médias de masse » – ou encore que celui-ci soit désormais conçu comme un champ d'action publique servant à créer du « lien social » (sic) –, on peut difficilement nier le fait qu'il participe avant tout de la **disparition progressive d'une certaine « immédiateté » culturelle.**

Les travaux de David Buxton ou de Dominique Kalifa sont à ce titre particulièrement éloquentes, puisqu'ils rendent compte des structures élémentaires des cultures populaires européennes préindustrielles et illustrent comment celles-ci se sont progressivement modifiées au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, du fait des profondes transformations sociales qu'entraîne l'industrialisation. En l'espace de quelques générations, on passe en effet de pratiques et d'usages encore souvent liés à la religiosité⁸⁹⁶, centrés autour de la célébration de la communauté (rurale, dans l'immense majorité des cas), à un « accès » à la culture d'un tout autre genre, qui s'articule de plus en plus systématiquement autour d'un échange marchand élevé au rang d'antidote à l'anomie.

Cette nouvelle organisation sociale de la culture ouvre, en quelque sorte, un « gouffre symbolique » sans commune mesure avec les *dimensions* idéologiques de la culture bourgeoise « dominante » et d'autant plus fatal pour les *valeurs* constitutives de cette culture « folk » qu'évoque David Buxton. Ce qu'il faut comprendre, c'est que le développement historique de l'industrie musicale⁸⁹⁷ correspond à la montée en puissance de phénomènes idéologiques d'un nouveau type, **manifestations superstructurelles du capitalisme liées à sa base socio-économique, sans pour autant être des productions idéologiques de classe au sens traditionnel.** Même si les rapports de production capitalistes se reproduisent dans la structuration économique de l'industrie phonographique naissante, de par l'appropriation des moyens de production et de distribution par la bourgeoisie (comme c'est aussi le cas dans l'industrie du spectacle), les premiers enregistrements massivement distribués ne sont pas *nécessairement* des produits de l'idéologie bourgeoise « classique ». Comme on l'a vu, ces disques reproduisaient tout aussi bien des refrains populaires que des chants d'opéra, de la même façon que la florissante industrie de la partition de la fin du XIX^{ème} siècle proposait à la fois des chansons rurales traditionnelles et des œuvres « mineures » de grands compositeurs. Ainsi, l'analyse des débuts de l'industrie musicale illustre à quel point l'érosion accélérée de l'« immédiateté culturelle » (ou l'émergence de la « médiation culturelle ») va de pair avec l'apparition, non pas de nouvelles formes musicales (pour l'heure), mais de médiations idéologiques du système économique, qui se

⁸⁹⁶ Je songe bien sûr aux fêtes régulières du calendrier religieux mais surtout à la manière dont la religion ponctuait le cours même de l'existence de chaque individu, de la naissance à la mort, en passant par ses nombreuses étapes rythmées.

⁸⁹⁷ Je n'évoquerai ici que cette « composante » de l'industrie culturelle

greffent en quelque sorte sur les productions musicales existantes et agissent comme autant de témoins discrets de la puissance économique.

A bien des égards, l'évolution historique de l'industrie musicale peut être interprétée comme un **double mouvement d'augmentation quantitative et de diversification formelle de ces médiations idéologiques**. Une première époque, de consolidation, s'étend du début du siècle dernier jusqu'aux années 1930 et correspond – sans doute faut-il le rappeler – à une période de luttes sociales et politiques majeure entre la classe possédante et le prolétariat. Victorieux en Russie, le mouvement révolutionnaire socialiste garda l'initiative en Europe jusqu'au milieu des années 1920, lorsque fut finalement maté le plus puissant soulèvement de la classe ouvrière, en Allemagne. Simultanément, cette époque coïncide avec le développement massif de nouvelles méthodes de production industrielle orientées autour de la standardisation des marchandises. Que l'on préfère de parler de taylorisme ou de fordisme, importe peu, la finalité de l'« organisation scientifique du travail » est double : il permet d'accroître la production de manière exponentielle, ouvrant ainsi vers des marchés nettement plus volumineux qu'auparavant – ce qui nous amène à son second objectif : une modélisation physique et mentale des travailleurs, désormais conçus à la fois comme producteurs *et consommateurs* de ces biens standardisés. Dès cette époque, aux Etats-Unis pour commencer, apparaissent les premiers « idéologues de la consommation », pour reprendre cette formule éloquente de David Buxton. Ceux-ci s'attachent à démontrer aux « investisseurs » capitalistes comment la **promotion de la consommation**, en lien avec la production tayloriste, peut être utilisée afin de garantir la stabilité des rapports sociaux. Avec le rappel de ces quelques éléments, on mesure plus clairement l'intensité de la lutte des classes durant les premières décennies du XX^{ème} siècle, la force des initiatives populaires rencontrant une réaction énergique et résolue de la part de ses adversaires capitalistes.

Profondément orientée vers la standardisation et le développement de la publicité, l'industrie du disque se développa néanmoins de manière assez chaotique durant les années 1920 et 1930, devant à la fois intégrer des résidus préindustriels de la culture « folk », qui persistaient dans certains genres spécifiques, de même qu'elle était concurrencée dans une certaine mesure par l'opposition de classe qui s'exprimait alors dans les chorales ouvrières, notamment. Accessoirement, l'industrie du disque dut également faire face à un repli réactionnaire sur l'*ancienne* culture bourgeoise d'une grande partie de l'élite intellectuelle, tandis que dans son propre « camp », l'industrie radiophonique lui opposait une concurrence de plus en plus rude. Rappelons que les premières starisations de l'industrie musicale sont consécutives à la crise économique de 1929, qui entraîna une réorganisation de la structuration financière de celle-ci, en intégrant les grandes firmes du disque au sein des groupes radiophoniques. **L'apparition des stars de la musique « populaire »** est d'une importance capitale, non seulement parce qu'à première vue, cela entraîne une séparation supplémentaire entre émetteur et récepteur, artiste et spectateur, contribuant de ce fait à augmenter le poids de la « médiation culturelle », mais surtout car de nouvelles formes de médiation idéologique peuvent ainsi se développer. La star se

présente comme une sorte de personnification de ce nouveau rapport à la culture – et, par extension, des « nouveaux » rapports de production qui découlent des modifications structurelles du salariat. En permettant d'étayer l'illusion d'un rapport direct entre le produit industriel standardisé et l'auditeur *fan*, la starisation participe d'une expansion formelle et quantitative des médiations idéologiques *transitant* par le biais de la musique : l'élaboration de ce formidable artifice crée en effet un terrain idéal pour la propagation de contenus idéologiques, tout en masquant la réalité des rapports d'échange marchand qu'elle contribue simultanément à démultiplier. Mais le « succès » d'une célébrité de la chanson demande surtout des récepteurs qu'ils se transforment eux-mêmes en médiateurs, redistribuant chacun ce qu'Edgar Morin a appelé le « plancton nourricier » du star-system : potins, histoires « croustillantes », détails financiers et autres purs fantasmes de grandeur.

On s'aperçoit donc que ces modifications participent d'une attitude offensive du capital « face » à laquelle on constate déjà l'importance de la participation des spectateurs de l'industrie, non plus seulement en tant que récepteurs mais de plus en plus comme médiateurs de la nouvelle « culture » industrielle. La promotion de la totalité sociale et économique devient, en quelque sorte, une occupation secondaire, un *hobby*, sans même que cet « activisme » ne se présente comme résultant d'une quelconque forme d'autoritarisme politique. On peut sans doute avancer que l'aisance avec laquelle s'instaure progressivement le système de l'industrie musicale, notamment en Amérique du Nord, est en grande partie due au fait que les médiations idéologiques correspondent objectivement à l'état de « développement » – ou, plus exactement, de sclérose – des forces productives, qui sont alors de plus en plus intégrées au système capitaliste (de par un ensemble de processus dont l'industrie culturelle fait elle-même partie).

Les trois décennies qui ont suivi la fin de la seconde guerre mondiale sont marquées par de nouvelles évolutions, cruciales, là encore, pour l'expansion « horizontale » et « verticale » des médiations idéologiques. Le *rock'n'roll* inaugure l'apparition de formes musicales historiquement inédites, participant intrinsèquement de l'industrie musicale – néanmoins issues d'interactions sociales « spontanées ». Déroutant dans un premier temps les stratégies des *majors*, le retentissement social de cette « émergence culturelle » préfigure la multiplication des sous-cultures musicales, qui s'accompagne, au cours de la décennie suivante, d'une « critique » politico-artistique de la standardisation des biens culturels industriels. Durant cette période, les formes d'adéquation idéologique entre « participants » des divers sous-groupes de l'industrie musicale deviennent de plus en plus aisément repérables ; l'existence sociale de phénomènes sous-culturels s'appuie en grande partie sur ces processus collectifs de distinction et d'identification symbolique. Comme l'ont signalé de nombreux auteurs, la « réponse » du capitalisme à ces diverses vellétés « critiques » – de plus en plus nombreuses à partir du milieu des années 1960 et dont participaient les frontières mystiques des sous-cultures *rock* – a été de naturaliser celles-ci, de les intégrer en quelque sorte à travers un vaste mouvement de pseudo

authentification qui s'avère n'être fondamentalement qu'une nouvelle déclinaison de ce même mécanisme d'*identification* qui anime l'industrie musicale depuis ses débuts.

Certes, je schématise là un processus qui est en réalité bien plus complexe⁸⁹⁸, mais ce qu'il importe avant tout de saisir, c'est qu'une telle « récupération » – qui n'en est justement pas une ! – n'a pu se faire qu'avec le concours assidu de ces rebelles « alternatifs » qu'elle est censée avoir piégés (à en croire leur rhétorique usée). **Le système de l'industrie musicale a « profité » de l'expansion des sous-cultures**, non pas de cette façon caricaturale – qui oppose le plus souvent les *majors*, féroces parasites, aux vulnérables marchés niche des « indépendants » –, mais à la manière dont un corps en évolution profite de ses organes, de ses membres, au fur et à mesure que ceux-ci se développent.

On s'aperçoit donc que depuis une cinquantaine d'années l'industrie musicale a évolué vers une configuration double. D'une part, la **standardisation des produits « culturels »** constitue encore une caractéristique essentielle, notamment en ce qui concerne les stratégies déployées par les grandes multinationales du disque⁸⁹⁹ – qui, ne l'oublions pas, contrôlent encore plus des trois quarts du marché mondial en termes de diffusion. D'autre part, le système se caractérise par des **formes complexes d'auto-alimentation**⁹⁰⁰, que garantissent les « viviers », ces « gisements de créativité » qui apparaissent dans des halos d'authenticité.

Comme dans le cas de la starisation, les mises en sous-culture⁹⁰¹ de formes émergentes demandent une participation active des divers « pratiquants » – qui sont autant de médiateurs idéologiques, ne serait-ce que dans la mesure où ils contribuent collectivement, à leurs niveaux respectifs, à l'essor de l'industrie musicale dans son ensemble. Dans le « meilleur des cas », ces acteurs sociaux se contentent généralement de véhiculer des productions idéologiques auxquelles leur contraint la décoration ou la dissimulation de leur petite « entreprise » particulière. Mais on observe fréquemment des formes d'*adéquation idéologique*, au rayonnement plus étendu, qui associent à la fois des dispositifs d'exclusion, de légitimation ou de justification, ainsi qu'une transmission de productions idéologiques plus abstraites (telles que l'affirmation de la suprématie du marché comme instance de régulation sociale, par exemple). De plus, il serait fâcheux d'oublier que ces divers acteurs sociaux sont matériellement liés par les échanges marchands, qui constituent le support matériel des médiations. Quelle que soit l'appréciation que l'on puisse

⁸⁹⁸ Pour davantage de précisions je renvoie le lecteur aux chapitres II.1.B. et C.

⁸⁹⁹ J'utilise ce terme par commodité, mais il est évident que la production de ce secteur industriel comprend aujourd'hui une variété de supports physiques et « virtuels ».

⁹⁰⁰ En écrivant cela, j'entends avant tout souligner le fait que le développement contemporain de l'industrie musicale ne dépend aucunement de la seule production standardisée des grandes firmes de l'industrie phonographique. Il s'agit d'une *auto-alimentation* dans le sens où le système actuel compte tout autant – si ce n'est davantage – sur des mises en sous-culture d'émergences décentralisées (telles que les inaugure le *rock'n'roll*) plutôt que sur des initiatives stratégiques centralisées de responsables industriels, qui, dans la première période de développement de l'industrie musicale, pouvaient apparaître comme un approvisionnement externe, relevant bien moins des pratiques et des usages des « récepteurs » eux-mêmes.

⁹⁰¹ Ces deux phénomènes sont d'ailleurs parfaitement complémentaires, de très nombreuses stars du *rock* ou de l'*électro* provenant d'anciennes émergences culturelles. L'affiliation a d'ailleurs comme conséquence (ou finalité) de fournir aux vedettes une crédibilité d'autant plus grande qu'elles peuvent ensuite être mises en avant en tant qu'artistes « authentiques ».

accessoirement formuler au sujet des contenus « culturels », ceux-ci demeurent fondamentalement marqués par sceau de l'échange – question à laquelle on reviendra plus en détail dans la suite de ce chapitre.

Ce rappel historique des principales étapes et évolutions de l'industrie musicale montre comment chacune d'entre elles (genèse et consolidation, apparition du star-system, développement des sous-cultures musicales) répond et/ou participe à des modifications plus globales, d'ordre socio-économique. Cette perspective particulière fournit également une vision intéressante du développement suivi par le système capitaliste depuis environ cent vingt ans, illustrant au besoin comment celui-ci a été tout sauf lisse et linéaire. Elle souligne par ailleurs comment les modifications infrastructurelles – ayant objectivement permis au capitalisme de se renforcer, en se déployant dans des domaines de plus en plus étendus, pour devenir cet espèce de « milieu naturel » de l'activité humaine – se sont accompagnées d'une inéluctable intensification de la participation individuelle des hommes à leur aliénation collective. Aujourd'hui, les médiations idéologiques jouent un rôle d'autant plus crucial qu'une partie de l'activité matérielle des médiateurs semble s'être « autonomisée » au point de dépasser hors du champ d'influence direct de l'industrie phonographique – d'où, en partie, cette fameuse thèse de la « crise » que les grands médias sont si enclins à répandre. Comme je l'ai certes avancé, l'immense majorité des internautes accros du téléchargement « partagent » avant tout des valeurs d'échange, des fétiches encore et toujours maquillés en goûts individuels ; on peut à juste titre considérer que cette *interchangeabilité* n'est ni plus ni moins la conséquence d'une infiltration encore plus fine du principe d'échange au cœur des esprits (au point où les représentations que l'on tient pour être les plus singulières, les plus subjectives, sont intrinsèquement marquées par une profonde *équivalence* fonctionnelle objective). Mais ceci ne signifie évidemment pas que chacun soit ainsi devenu un « clone » de l'autre : nous ne sommes pas dans le roman d'anticipation mais bien dans la recherche sociale et ces quelques « grands » constats analytiques ne doivent pas nous empêcher d'examiner plus à fond la question précise de la décentralisation de la diffusion, que soulève l'observation des évolutions les plus récentes de l'industrie musicale.

Il semble en effet crucial de reconsidérer ici les enjeux de ce phénomène, car celui-ci paraît particulièrement probant quant aux enseignements que l'on peut en tirer du point de vue de cette contribution à l'analyse du capitalisme avancé. Lorsqu'on considère justement l'*interchangeabilité* des utilisateurs de réseaux P2P, il faut comprendre que celle-ci est à multiples facettes. Interchangeables, ils le sont tout d'abord entre eux, dans l'*upload* et le *download* symétrique, dans la transaction simultanée de données numériques constituant les *mêmes* morceaux de musique. Mais comme cela a souvent été écrit (ici et ailleurs), le féru du téléchargement est également interchangeable, dans son statut d'émetteur/récepteur, de distributeur/consommateur, avec les représentants de ces institutions qui, auparavant, centralisaient la diffusion et la distribution de musique : magasins spécialisés, hypermarchés, voire, dans une certaine mesure, stations de radio. Sans même évoquer la question financière, un des problèmes des détaillants spécialisés est

de constater qu'un nombre significatif de personnes préfère aujourd'hui accéder à la musique par le biais des réseaux P2P plutôt que sur ces reproductions « virtuelles » des points de vente matériels que sont les sites de vente en ligne (dont les ministères français de la culture, de l'éducation et de l'économie nous vantent pourtant la bonne qualité, l'ergonomie, la rapidité et la fiabilité⁹⁰²). Que le quidam puisse se transformer, une fois muni d'un équipement hardware basique et de quelques logiciels libres, en un distributeur de musique hautement « compétitif » (et fort agaçant) aux yeux du PDG de la F.N.A.C., cela ne fait que souligner à quel point **l'interchangeabilité des médiateurs idéologiques est devenue une réalité incontournable**, faisant irruption là où les responsables industriels ne l'attendaient plus, dans le domaine proprement matériel. On peut ainsi interpréter ces récentes évolutions techniques comme autant de rétroactions, sur le plan infrastructurel, d'une *adéquation idéologique* qui s'est depuis longtemps érigée en facteur de « succès » de l'industrie musicale et qui continue aujourd'hui de pleinement participer au développement de celle-ci, fut-ce sous les chahuts et les sifflements agressifs d'une corporation d'industriels capitalistes.

B.2. Réseaux et modifications infrastructurelles.

Paradoxalement, pour mieux appréhender cette question de la décentralisation de la diffusion et sa corrélation au développement récent de technologies informatiques telles que les réseaux d'échange de fichiers numériques, il peut être fort utile de retourner quelques dizaines d'années en arrière. Considérons l'extrait suivant de *La société de connivence*, dans lequel l'auteur remet en cause ces fameuses thèses de la sociologie des médias nord-américaine, qui avancent que le développement de nouvelles techniques de communication irait obligatoirement de pair avec des phénomènes de déconcentration hiérarchique.

« Pas plus que les autres ne résiste au moindre examen cet argument de McLuhan selon lequel une technologie comme le téléphone détruit les hiérarchies, puisque chaque point du réseau peut être relié à tous les autres. Les exemples de "décentralisation" du pouvoir qu'il donne ont d'ailleurs de quoi laisser songeur, comme la disparition du proxénétisme, la call-girl étant une prostituée passée de l'âge du capitalisme à celui de l'autogestion ! (...) Centralisme encore dans l'industrie, comme le note Sidney Aronson : "C'est sans doute plus qu'une coïncidence que l'introduction par Henry Ford de la production par chaîne d'assemblage s'est effectuée à une époque où la technologie du téléphone avait déjà atteint un niveau sophistiqué" *. En d'autres termes, les possibilités de coordination offerte sur de vastes ensembles par un moyen de communication ont permis le passage de l'ancien système d'organisation du travail en ateliers où chaque équipe possédait une large autonomie, des compétences polyvalentes, à une structure intégrée et unifiée, et à la

⁹⁰² Je fais bien sûr référence ici au pamphlet propagandiste « Adopte la Net Attitude », édité par le « Forum des droits sur l'internet », que j'ai évoqué dans le dernier chapitre de la seconde partie.

parcellisation des tâches. Les projets des futurologues des années soixante-dix d'un démantèlement des grands centres de production au profit de petites unités dispersées, voire du travail autogéré à domicile grâce à la téléinformatique, aux téléconférences, ces projets ressemblent dès lors au vœu d'Alphonse Allais de construire les villes à la campagne. Quand bien même elle serait effective, la déconcentration géographique ne signifierait pas décentralisation mais très vraisemblablement, *dans les structures de pouvoir actuelles*, nouvelle dégradation des conditions de travail par un contrôle accru. L'éclatement de la production à l'échelle mondiale, la nouvelle division internationale du travail que facilite l'amélioration des communications démentent par avance les utopies intéressées des officines d'astrologie sociale et de science fiction. »⁹⁰³

Si le rapport entre ce passage et la question de la décentralisation de la diffusion musicale peut sembler à première vue assez lointaine, sans doute faut-il rappeler que **derrière les discours actuels qui traitent de cette forme particulière d'autonomisation, la chimère d'une décentralisation de la production n'est jamais bien loin**. Or, comme je l'ai montré dans la seconde partie de mon travail, si les utilisateurs des réseaux P2P sont fonctionnellement interchangeables avec les vendeurs d'un *Virgin Megastore*, ils sont avant tout en *adéquation idéologique* avec une palette de médiateurs beaucoup plus large, occupant des « statuts communicationnels » et des fonctions socio-économiques fort variés. De plus, il convient d'examiner les contenus des fichiers les plus fréquemment diffusés sur ces divers réseaux. S'il est évidemment inexact d'affirmer qu'il ne s'y partage que des produits relevant de la pure « variété », on s'aperçoit néanmoins que la grande majorité des titres qui sont numériquement les plus échangés figurent parmi les catalogues des *majors*, ce qui atteste clairement de la reproduction, sur ces réseaux de distribution *a priori* alternatifs, des mêmes tendances structurelles, en termes de « préférences culturelles » (sic), que celles qui caractérisent le marché « officiel »⁹⁰⁴.

Quand à la question d'une production décentralisée, il faut bien admettre que même si, effectivement, des expériences collectives et individuelles se développent en lien avec les nouvelles techniques, celles-ci restent aujourd'hui extrêmement minoritaires et par ailleurs directement affiliées à ces émergences culturelles dont on connaît le rôle qu'elles occupent dans le système global. Si ces constats peuvent dérouter quelque peu les tenants d'une révolution informatico-culturelle pour qui l'avènement du P2P représente une brèche dans la « domination culturelle » des industriels du disque, ils paraissent bien moins surprenants dès lors qu'on a saisi l'importance des médiations idéologiques pour le développement du système socio-économique dans son ensemble. Tout comme ce fut le cas de par le passé, lors d'évolutions technologiques comparables, les récentes innovations se sont accompagnées de pures productions idéologiques encensant la déshierarchisation qui serait intrinsèquement consécutive à l'apparition du MP3 et des réseaux P2P. Le texte de Paul Beaud reste donc d'une actualité

⁹⁰³ BEAUD, Paul, *op. cit.*, pp158-160. * Citation provenant de : ARONSON, Sidney, « The Sociology of the Telephone », in *International Journal of Comparative Sociology* vol. 12, 1971, p155. C'est moi qui souligne en italique

frappante, et l'analyse idéologique permet de donner une illustration précise de la manière dont « les structures de pouvoir actuelles » se déclinent jusque dans l'activité individuelle du téléchargement « illégal » de musique. A bien des égards, cette analyse confirme la pertinence des remarques suivantes, que formulait le sociologue au milieu des années 1980 :

« Par une série d'anamorphoses, la société contraint la technique à adopter le moule de ses schémas dominants, qu'ils en suscitent le progrès ou qu'ils en modèlent par l'usage les développements. Ses principes d'organisation, à l'échelon macro-social comme à celui de structures plus restreintes (entreprise industrielle ou administration) se retrouvent toujours transposés physiquement et symboliquement dans l'organisation de ses systèmes de communication. »⁹⁰⁵

Dans ce passage, le sociologue affirme donc l'intérêt de recherches focalisant sur les voles par lesquels les « principes d'organisation » de la société sont matériellement et idéologiquement « transposés » au sein de systèmes de communication médiatisée. Si j'ai moi-même fourni quelques approches générales concernant cette question, il paraît fort intéressant, dans le cadre de ce chapitre, de nous tourner vers les travaux d'un théoricien assez peu connu dans le milieu académique français, Brian Holmes. Dans son texte « The Flexible Personality : For a New Cultural Critique », celui-ci approfondit les thèses de Luc Boltanski et Eve Chiapello (que j'ai évoqué dans la seconde partie de ce travail) et fournit un contrepoint significatif aux réflexions de Paul Beaud. Pour Brian Holmes, *Le nouvel esprit du capitalisme* offre une analyse pertinente de la manière dont la « critique » politico-artistique du système social a été « intégrée » au cours des décennies qui ont suivi le soulèvement de mai 1968, par le biais de la « figure organisationnelle du "réseau" »⁹⁰⁶ qui apparaît alors comme une « réponse magique » pour toute une classe « managériale » émergente (qui correspond à cette « nouvelle petite bourgeoisie » dont Paul Beaud observe l'expansion au cours des années 1970). Le théoricien s'interroge donc sur les atouts sociaux et esthétiques d'une organisation et d'une production qui se présente sous la forme du « réseau » :

« D'abord, la pression d'une hiérarchie rigide et autoritaire est assouplie, par l'élimination des complexes échelons managériaux médians de l'entreprise fordiste, et l'activation de connexions interindividuelles flottantes entre membres du réseau. Deuxièmement, la communication spontanée, la créativité et la fluidité relationnelle peuvent être encouragées dans un réseau en tant que facteurs de productivité et de motivation. Troisièmement, la mobilité étendue peut être tolérée ou même exigée, au point que des machines-outils deviennent de plus en plus miniaturisées, ou même purement mentales, permettant au travail d'être relayée à travers des canaux de télécommunication. Quatrièmement, la standardisation des produits, qui était la marque visible de l'alléniation de l'individu sous le régime de la production de masse peut être atténuée, par la configuration de

⁹⁰⁴ En ce sens, on pourrait effectivement parler d'un marché « parallèle » !

⁹⁰⁵ *Op. cit.*, p158.

réseaux de production réduite ou même de micro-production orientées vers des séries limitées de produits "sur commande" ou de services personnalisés. Cinquièmement, le désir peut être stimulé et de nouveaux produits, à obsolescence rapide, peuvent être créés en travaillant directement au sein de la sphère culturelle telle qu'elle est codifiée par le multimédia en particulier, ce qui permet à la fois de confronter la demande de sens provenant des employés et des consommateurs, et de résoudre en partie le problème posé par la baisse de la demande des types de biens durables que produisaient les unités fordistes. »⁹⁰⁷

Résumant ces « avantages » qui apparaissent comme autant de facteurs permettant la reconsolidation du capitalisme avancé, Brian Holmes remarque que la division rigide entre production et consommation tend à disparaître totalement, au profit de la confirmation historique de cet hybride « prosumer »⁹⁰⁸ qu'entrevoient déjà les premiers « idéologues de la consommation ». Les apparences des rapports de production suggéreraient ainsi un dépassement de l'aliénation traditionnelle, qui se serait dissipée dans le brouillage du travail et du loisir. « L'homme connexionniste » des auteurs du *nouvel esprit du capitalisme* – ou ce que Brian Holmes nomme le « réseau-vrier » (« the networker ») – est « délivré de la surveillance directe et de l'aliénation paralysante, devenant le manager de sa propre activité auto-gratifiante, du moment que cette activité se traduise *in fine* par un échange économique créateur de valeur, la condition *sine qua non* de son maintien au sein du réseau. »⁹⁰⁹

L'analyse de Brian Holmes illustre comment cette apparente autonomisation d'une partie du salariat va de paire avec la délocalisation croissante de la production industrielle de type fordiste vers les régions dites « en voie de développement » ou les « pays émergents », tandis que la rhétorique de l'authenticité et de l'autogestion salariale se présente à nouveau comme une réponse à la critique « politico-artistique » des années 1960, lorsqu'elle légitime la destruction de ces lourdes structures bureaucratiques prélevant sur les profits capitalistes constitutives de l'Etat Providence « qui représentaient aussi quasiment tous les acquis historiques que les travailleurs avaient obtenu par le biais de la critique sociale. »⁹¹⁰ Au sein de ce mouvement global, qu'une théorie critique actualisée se doit de cerner si elle veut justement rendre compte des dynamiques d'évolution propres au capitalisme dans ses phases les plus récentes, il convient d'insister, avec Brian Holmes, sur la fonction centrale de l'outil informatique :

« Pour les besoins d'une critique culturelle contemporaine, nous devons reconnaître, au cœur de cette transformation, le rôle de l'ordinateur personnel, assemblé aux côtés de ses dispositifs de télécommunication annexes dans des ateliers de misère de par le monde. Pilier de ce qui a

⁹⁰⁶ HOLMES, Brian, « The flexible personality for a new cultural critique », p6., <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0201/msg00012.html>, consulté le 14/05/2005. Les traductions de ce texte sont de moi.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, pp6-7.

⁹⁰⁸ Il s'agit là d'un néologisme difficilement traduisible en français, créé à partir de la contraction de « producer » et « consumer ».

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p7.

⁹¹⁰ *Ibid.*

également été appelé "l'économie de l'information", l'ordinateur et ses accessoires attenants sont des outils à la fois culturels et industriels, incarnant un compromis qui a temporairement résolu les luttes sociales déclenchées par la critique artistique. L'ordinateur portable joue un rôle d'instrument de contrôle ambulant sur le travailleur précaire et le processus de production fragmenté, tout en équipant le manager nomadique en vue d'une mobilité à la fois physique et fantasmagorique ; il miniaturise efficacement le contact avec les fonctions bureaucratiques résiduelles, tout en ouvrant un canal privé vers les sphères du capital virtuel ou "fictif", ces marchés financiers où la plus-value est réalisée comme par enchantement, malgré les signes matériels croissants de crise et de délabrement. Techniquement une simple machine à calculer, l'ordinateur personnel a été transformé, de par son usage social, en *une machine à image-et-langage* : l'instrument de production, vecteur de communications, et récepteur indispensable des biens immatériels et des services sémiotiques qui constituent désormais le secteur prédominant de l'économie. »⁹¹¹

Il convient de prendre la mesure de ces propositions, car contrairement à ce que semblait affirmer Paul Beaud, il y a bien eu des processus de déshierarchisation (par la liquidation d'intermédiaires traditionnels en porte-à-faux avec la fragmentation de la production entraînée par les réorganisations structurelles intervenues depuis la fin des années 1960). Néanmoins, il est clair que ces décentralisations – qui touchent simultanément les sphères du loisir et les sphères du travail, pour la bonne et simple raison que la distinction entre ces deux notions n'est qu'une pure abstraction idéologique – n'entrent aucunement en contradiction avec ce que le sociologue appelait les « principes d'organisation » de la société, à savoir ceux-là mêmes qui célèbrent et garantissent cet « échange économique créateur de valeur », auquel se réfère Brian Holmes pour évoquer la condition fondamentale de l'admission au « réseau ». Lorsque ce théoricien écrit que « l'ordinateur et ses accessoires attenants sont des outils à la fois culturels et industriels », il ne fait que confirmer la place centrale qu'occupent rétroactivement les médiations idéologiques dans la détermination des rapports sociaux de production, ce qui souligne, en dernière analyse, l'impérieuse nécessité qu'il y a aujourd'hui de **penser ensemble le « culturel » et l'industriel**.

Que l'unité de l'industrie musicale, cristallisée dans sa globalité mortifère par la médiation idéologique, puisse s'exprimer aujourd'hui de façon si criante à travers l'exemple des usages des réseaux d'échange P2P, n'a effectivement rien d'étonnant. D'une part, comme le souligne Brian Holmes, l'outil informatique incarne une résolution temporaire de luttes antérieures et, de ce fait, il reste intrinsèquement marqué par les contradictions sociales qu'il a pour but de dissimuler et d'étouffer ; l'ordinateur est la machine idéologique par excellence. D'autre part, cette question de **la décentralisation de la distribution liée aux échanges de fichiers informatiques ne fait que poser en des termes un peu plus visibles qu'ailleurs l'importance « vitale » (sic) de la participation des acteurs sociaux pour le maintien du système capitaliste dans sa phase actuelle**. Enfin, la perspective qu'ouvre l'analyse de Brian Holmes nous ramène nécessairement vers une interrogation de ce que devient la musique au « contact » de l'informatique et au vu de ces transformations socio-économiques, à savoir **un pur prétexte à l'échange marchand, une**

⁹¹¹ *Ibid.*, pp7-8.

réelle « perte de temps », une activité dénuée de tout sens hors de l'accumulation capitaliste.

Ces pistes théoriques permettent de replacer le phénomène de la décentralisation de la diffusion au sein d'un contexte plus large, de même qu'une analyse des grandes évolutions de l'industrie musicale peut difficilement se dispenser d'une ouverture vers des perspectives de recherche socio-économiques. A la lumière de ces réflexions, peut-être considérera-t-on que j'ai été exagérément optimiste en suggérant plus haut l'existence d'éventuelles formes de « décentralisation idéologique » qui pouvaient constituer autant de failles potentielles du capitalisme avancé. Ne serait-il pas plus juste, en effet, d'affirmer que dans son ensemble, le système socio-économique tend plutôt vers une effroyable centralisation idéologique, dont les déconcentrations matérielles ne seraient qu'un symptôme parmi tant d'autres ? Sans vouloir apporter une réponse prématurée à cette question, on peut toutefois s'interroger – à partir des exemples qu'offre l'industrie musicale – sur le rôle de plus en plus important que les médiations idéologiques sont amenées à jouer dans le développement de ce système et considérer les effets de cette transformation sur le rapport entre superstructure et infrastructure. S'il convient d'être prudent sur ce point, on ne peut pas catégoriquement exclure la possibilité que l'interchangeabilité des médiateurs se répercute rétroactivement sur les rapports de production, sous la forme d'une vive dénonciation matérielle de leurs contradictions. Ces éléments soulignent une fois de plus la nécessité de dépasser toute lecture figée ou mécaniciste de cette relation et semblent indiquer, en dernière analyse, que *malgré tout*, le mouvement dialectique se poursuit, fut-ce dans une sorte de « période de latence » de la conscience collective.

Cette étape de réflexion théorique nous incite tout autant à **réexaminer et repenser les développements récents du capitalisme** qu'à **recontextualiser les principales transformations au travers desquelles l'industrie musicale s'est historiquement constituée**, jusqu'à devenir ce système apparemment si bien « rodé » dont nous constatons aujourd'hui les manifestations quotidiennes. On s'aperçoit ainsi comment des mutations socio-économiques complexes sont traversées de part en part d'une multitude de processus sociaux tout aussi empiriquement observables que parcellaires (comme ces pratiques et usages musicaux dont j'ai rendu compte dans la seconde partie de mon travail) – relations qu'une théorie critique globale se doit d'être en mesure de saisir et d'embrasser intégralement. Les analyses que je présente ici s'offrent avant tout comme une contribution active – quoi que modeste – à cette grande entreprise théorique, sous la forme d'un appel fervent en faveur de **l'ouverture au « terrain »** et d'un **rappel de l'inspiration de travaux antérieurs** n'ayant aucunement cédé à ce réflexe de suppression du *non-identique*, qui se déclenche fréquemment lorsque celui-ci vient gêner la « mesure » ou contrarier les conceptualisations trop lisses.

Une analyse comparative portant à la fois sur les tendances infrastructurelles « lourdes » de l'évolution socio-économique et le « parcours » suivi par l'industrie musicale – depuis sa

genèse, au XIX^{ème} siècle, jusqu'à nos jours – permet de mettre en évidence des corrélations qui balisent et dynamisent le mouvement historique. Mais cette perspective analytique souligne également que les diverses déclinaisons de ce développement historique n'ont justement rien de lisse ni d'absolument nécessaire. Pour mieux comprendre l'industrie musicale dans sa configuration actuelle, et pleinement saisir ce que l'étude spécifique de celle-ci peut éventuellement apporter à l'analyse du capitalisme contemporain, il semble par conséquent essentiel d'effectuer **quelques détours historiques, en examinant de plus près certains de ces « accidents » et autres ruptures manquées qui ont ponctué l'histoire du XX^{ème} siècle.** Les expériences révolutionnaires et les périodes les plus sombres de notre passé récent apparaissent comme des « détails » d'autant plus significatifs qu'ils nous amènent à mieux saisir l'objet de ce travail, en contribuant à reformuler une question qui se profile, implicitement, en de nombreux recoins de celui-ci, à savoir : l'industrie musicale participe-t-elle ou non d'une dynamique « totalitaire » ?

B.2. « Wenn ich das Wort "Kultur" höre, dann greife ich zu meiner Pistole. »⁹¹²

Evoquer le régime nazi au sein d'une contribution à l'analyse du capitalisme contemporain qui découle, par ailleurs, de recherches sur l'industrie musicale, peut à première vue sembler relever d'une démarche assez saugrenue. Il est par conséquent utile de préciser d'emblée qu'il s'agit de prendre cette proposition de « détours historiques » à la lettre : je n'entraîne pas le lecteur sur cette piste dans le but de filer un « raccourci » vers les conclusions de mon travail, pas plus qu'il ne sera question de nous attarder vainement dans les méandres de cette sombre période. Des travaux de grande envergure existent, pour ceux qui souhaiteraient rafraîchir leurs connaissances sur la barbarie nazie, et si mes propos s'appuient sur certains de ces ouvrages, il n'est évidemment pas question ici de contribuer à ce champ de recherche. L'emploi du terme « accident » – entre des guillemets qui n'ont rien d'accidentel – pour évoquer les douze années du régime hitlérien pourrait également dérouter certains lecteurs et ouvre à lui seul un terrain riche en débats et polémiques intellectuels ; là encore, je préciserai qu'il s'agit avant tout d'une commodité de style et non du signe, prématuré, d'une quelconque prise de position. La question de l'*accident* est néanmoins inévitable lorsqu'on aborde cette période historique en partant d'une perspective théorique critique, car comme on le sait, les auteurs de l'« Ecole de Francfort » furent parmi les premiers intellectuels européens à faire les frais de la démence fasciste, que ce soit dans l'exil comme seul échappatoire à la persécution ou par la mort elle-même. Victime directe du nazisme, Walter Benjamin élaborait la *notion d'esthétisation de la politique* pour rendre compte de la manière dont la propagande fasciste s'est efforcée d'instrumentaliser la jouissance « esthétique »

collective pour éradiquer la réflexion individuelle. Avant de considérer plus spécifiquement quelques formes concrètes qu'a pris ce phénomène, il paraît opportun de rappeler un extrait de la conclusion de son texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* :

« Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre. La guerre, et la guerre seule, permet de fournir un but aux mouvements de masses sans toucher cependant au régime de la propriété. Voilà comment les choses peuvent se traduire en langage politique. En langage technique, on les formulera ainsi : seule la guerre permet de mobiliser tous les moyens techniques de l'époque actuelle sans rien toucher au régime de propriété. »⁹¹²

On a souvent écrit que le nazisme représentait une exception historique dans la mesure où jamais la « mise au pas » de la culture ne s'était accompagnée d'une telle mise en scène du pouvoir, d'une pareille esthétisation des rapports sociaux. Aujourd'hui les manuels d'histoire évoquent ainsi la fameuse « cathédrale de lumière » qui se dressait au-dessus du stade olympique de Berlin en août 1936, ou l'orchestration magistrale des ombres et des lumières, des masses en carré, qui devait souligner la solitude du chef providentiel lors des « Parteitag » nazis, ces immenses rassemblements organisés chaque année à Nuremberg. De plus, on insiste sur l'importance accordée au média cinématographique par le régime hitlérien, instrumentalisation incarnée par les films de la réalisatrice Leni Riefenstahl. Tout comme le cinéma, on sait que la radio fut également très choyée par les nazis : chaque foyer allemand devait posséder un poste de réception. La réussite quasi totale de cet objectif d'équipement en matériel radiophonique – comparée à l'échec de la fameuse *Volkswagen* que j'évoquerai un peu plus loin – montre clairement l'une des obsessions du régime nazi : contrôler l'information et la communication. Le ministre nazi de la propagande, Josef Goebbels, fut en effet particulièrement attentif à l'audience de ce médium, veillant personnellement au contenu des programmes. Soulignons, en passant, que la radio fut le principal média par le biais duquel la musique fut diffusée durant cette période.

Pour l'historien Peter Reichel, auteur de *La fascination du nazisme*, les « idéologues » fascistes ont, par ailleurs, élaboré de véritables « stratégies de marketing » pour « lancer » Hitler au début des années 1930. Celles-ci s'articulaient autour de meetings de masse, de la commercialisation d'accessoires à l'effigie du chef ou encore à travers les *Deutschlandflüge* – véritable « tournées » où le futur dictateur parcourait l'Allemagne en avion, allant de réunion en réunion dans chaque grande ville. Ces éléments inaugurent le rapprochement de la campagne politique traditionnelle de la « campagne de publicité » moderne, de la même manière que des termes comme *Führer* et *Volksgemeinschaft* (« communauté du peuple ») peuvent être clairement assimilés à des « noms de marque », selon Peter Reichel. Il s'agit là d'autant d'indices d'une

⁹¹² Cette fameuse citation, souvent attribuée à Hermann Goring, provient en réalité d'une pièce du dramaturge nazi Hanns Johst, président de la Chambre des écrivains du Reich à partir de 1935. Elle peut se traduire par : « Quand j'entends le mot "culture", je saisis mon pistolet. »

⁹¹³ BENJAMIN, Walter, *Oeuvres*, Tome III, op. cit., p314.

profonde analogie entre les techniques privilégiées par les « médiateurs officiels » nazis et les « idéologues de la consommation » dont l'influence augmentait alors en Amérique du Nord.

Lorsqu'on s'intéresse plus spécifiquement à la question de la musique, les divers commentateurs soulignent généralement le rôle primordial que celle-ci occupait dans le montage cinématographique, par exemple pour les films d'actualités hebdomadaires du *Deutsche Wochenschau*. Ainsi, les images de la campagne de France de mai 1940 furent montées au son de la *Chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner. Il s'agit là d'un exemple parmi tant de l'instrumentalisation politique de la musique sous ce régime. Ainsi, dès les premiers mois de 1933, les allemands eurent droit à la diffusion radiophonique de cycles d'œuvres de grands compositeurs allemands (Beethoven, Bach, etc.) qui furent présentées comme autant de preuves de la supériorité allemande⁹¹⁴. **Il serait cependant erroné de conclure de ces quelques exemples que l'histoire « musicale » du Troisième Reich se résume principalement à l'utilisation de musique dans un but aussi ouvertement propagandiste.** Dès 1934, et notamment face au désintérêt que suscitaient les programmes qui vantaient, avec force exemples, la supériorité des compositeurs allemands, l'intendant des radios du Reich déclara : « Les programmes renoncent à toute arrogance intellectuelle et doivent être **le plus gai possible** »⁹¹⁵.

A ce titre, il est intéressant d'évoquer les soirées et après-midi musicaux « à la demande »⁹¹⁶, qui avaient été introduits avant la prise de pouvoir nazie – et dont le concept, appelé *Wunschkonzert* (« le concert des souhaits »), existe toujours outre-Rhin. Ce programme, où entre trois et six orchestres se tenaient prêts à exécuter les morceaux favoris des auditeurs, devint une institution permanente sous le Troisième Reich. Utilisé d'abord pour récolter des fonds caritatifs – un don en liquide ouvrant droit à une chanson jouée – ce type d'émission intéressa rapidement le pouvoir national-socialiste. Quatorze *Wunschkonzerte*, ayant eu lieu avant le déclenchement de la seconde guerre mondiale, permirent de récolter plus de deux cents cinquante mille Reichsmark. Le premier octobre 1939 eut lieu le premier concert de ce type pour récolter des dons en faveur l'armée allemande. Entre cette date et mai 1941, quinze millions de Reichsmark furent ainsi perçus par l'Etat⁹¹⁷. Si l'on considère la *play-list* typique de ce genre d'émission, on trouve « un pot-pourri d'airs d'opéra et d'opérette, de *Volkslieder* (chants populaires) et de chœurs, d'ouvertures et de mouvements de musique de chambre. »⁹¹⁸ Peter Reichel ajoute qu'ainsi, « la séparation entre musique "classique" et musique "vulgaire", traditionnelle dans la vie musicale allemande, était abolie. »⁹¹⁹ Ces émissions apparaissent, à bien des égards, comme le prototype des grandes radios musicales actuelles. Orientées vers « **la gaieté, la détente et le divertissement** », pour reprendre les termes employés par Josef Goebbels à ce sujet, elles

⁹¹⁴ REICHEL, Peter, *La fascination du nazisme*, Paris : Odile Jacob, 1993, p180.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p181.

⁹¹⁶ Il s'agit d'émissions musicales où les auditeurs formulaient auparavant des vœux, par écrit, concernant le contenu musical diffusé.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p182.

⁹¹⁸ *Ibid.*, pp182-183.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p183.

permettaient de mieux supporter le fardeau quotidien de la guerre qui s'abattait sur l'Allemagne, avec son lot de pénuries et de mauvaises nouvelles du front. D'ailleurs, à partir de 1941, seuls les premiers touchés – soldats et familles de combattants – furent désormais habilités à émettre des souhaits de chansons dans le cadre de ces émissions.

Tournons-nous brièvement vers les thèmes de certaines chansons « populaires » de cette époque. Si celles-ci étaient principalement caractérisées par des thèmes romantiques, dans la seconde partie du conflit mondial, elles tendirent de plus en plus à prêcher l'abnégation (comme les complaintes *Wir werden das Kind schon richtig shaukeln* ou *Zum Abschied riech ich dir die Hände*)⁹²⁰ ou alors un optimisme plutôt délirant (ce qui est clairement le cas de la chanson *Ich weiss, es wird einmal ein Wunder geschehen*)⁹²¹. On est tenté de mettre en parallèle la résonance de ces paroles dans le contexte apocalyptique de la fin de la guerre, avec le succès actuel d'un tube de variété française comme *Bienvenu chez moi*. Dans cette chanson, Florent Pagny s'égosille en déclarant à un hypothétique miséreux : « A toi qui cherches un abri, qui donnerais tes mains pour un peu de travail, qui essaies de rester fier quand tes chaussures s'écaillent, tu seras bienvenu chez moi ». ⁹²² A propos des chansons produites durant les douze années de la dictature nazie, Peter Reichel écrit :

« Ephémères, soumises à la mode, mais inoubliables, les chansons sont particulièrement appréciées en temps de crise. Avec elles, "presque tout devient possible". Plus qu'aucun genre, elles transforment "la réalité en conte de fée et le conte de fée en réalité". C'est précisément pour cette raison que (la chanson) tenait une place élevée dans la culture d'illusion de Goebbels. Les spécialistes du divertissement la prirent donc tout à fait au sérieux. »⁹²³

Centralisant les efforts dans ce domaine, l'organisation *Kraft durch Freude* (« la force par la joie ») fut mise en place dès les premières années du régime, se présentant comme un organisme national de promotion des loisirs, du sport et des activités culturelles. *KdF* fut reconnue à la fois pour son programme de voyages « populaires » et son « théâtre du peuple », de même qu'elle fut chargée de centraliser les fonds des épargnants allemands qui cotisaient en vue de l'acquisition d'une *KdFwagen* (dont les quelques exemplaires commercialisés à cette époque sont aujourd'hui mieux connus comme les prototypes des célèbres « coccinelles » de *Volkswagen*).⁹²⁴ Censée proposer des croisières et autres voyages organisés à bas coûts pour les membres de la « communauté du peuple », l'organisation *KdF* remplit un rôle significatif durant les années 1933-

⁹²⁰ *Ibid.*, p381. Le premier titre peut se traduire par : « Nous nous débrouillerons bien. » ; le second par : « Je te tends les mains pour te dire adieu. »

⁹²¹ *Ibid.* Celui-ci peut se traduire par : « Je sais qu'un jour surviendra un miracle. »

⁹²² Assurément, le spectacle n'est vraiment complet que lorsque l'hymne de ce pourfendeur de l'imposition sur les revenus, Florent Pagny, est exécuté, lors des concerts à but caritatif des « Enfoirés », par un cœur de la chanson française composé entre autres de Francis Cabrel, Zazie, Jean-Jacques Goldman, Vanessa Paradis, Renaud, Alain Souchon, Véronique Sanson, Patrick Bruel ou encore Pascal Obispo.

⁹²³ *Ibid.*, p380.

⁹²⁴ Notons que l'ancêtre de la *Volkswagen* déclencha l'enthousiasme de trois cent mille épargnants, mais l'auto ne fut « réalisée » que sous la forme d'un véhicule militaire. Les épargnants qui survécurent à la

1939. Peter Reichel cite le témoignage d'une « allemande moyenne » recueillie bien après la fin du régime hitlérien, qui illustre de façon fort intéressante l'une des profondes analogies qui existe entre les « apparences » nazies et les dispositifs propres à l'industrie culturelle :

« Les excursions en mer comptaient sans aucun doute au nombre des offres les plus séduisantes du régime national-socialiste. (...) Une Berlinoise qui comptait au nombre de ces heureux voyageurs se rappelait, des décennies plus tard : "Pour la première fois, nous sommes vraiment partis en vacances. Avec l'*Océna* de la HAPAG. Autrefois, seuls les riches pouvaient faire ce genre de traversées, cela coûtait au moins trois cents ou quatre cents marks. Et nous, nous avons payé cinquante-quatre marks pour une semaine. Des Reichsmark, bien sûr. Il y avait six repas par jour, et toujours plusieurs services à midi. Nous étions servis par des garçons en livrée. *Il n'y avait pas de discours de propagande, peu d'insignes du parti, et absolument pas de politique à bord. En revanche, on nous offrait les meilleurs divertissements, avec des jeux, de la musique, de la danse, des films nouveaux et des conférences audiovisuelles. Pour se payer quelque chose comme ça aujourd'hui, il faut économiser pendant un bon bout de temps.*" »⁹²⁵

Les divers exemples évoqués semblent indiquer que, dans bien des cas, le régime national-socialiste n'aurait fait que s'appuyer sur des phénomènes caractérisant l'industrie musicale dans bien d'autres pays développés. Dans sa volonté de supprimer tous ceux qui « cherchaient à dissiper les illusions »⁹²⁶ (comme les auteurs du fameux *Opéra de quat'sous*), on peut même considérer que le fascisme allemand préfigurait, en quelque sorte un peu maladroitement, certains aspects de la situation actuelle. Les nazis étaient certes des fanatiques – dont les pratiques relevaient à bien des égards davantage de la psychopathologie que de l'action politique – mais l'analyse tend au final à montrer un certain suivisme, face un mouvement historique qui était déjà bien enclenché lors de leur prise de pouvoir. Il est impératif de nuancer la thèse selon laquelle les propagandistes nazis, Goebbels en tête, seraient les inventeurs diaboliques de nouvelles techniques de communication, impulsant dans le champ médiatique une sorte de rupture civilisationnelle dont 1933 constituerait l'an zéro. **L'exemple de la musique illustre comment les dirigeants fascistes se sont principalement contentés d'apporter leur vigoureux soutien à des phénomènes dont ils mesuraient judicieusement l'intérêt pour leur « cause ».** Dans *La dialectique de la raison*, Horkheimer et Adorno écrivent que « la publicité devient l'art par excellence avec lequel Goebbels déjà l'avait identifiée, l'art pour l'art, la publicité pour elle-même, pure représentation du pouvoir social »⁹²⁷ Cette proposition est à retenir car, si elle rend implicitement hommage au flair du ministre de la propagande nazi, il n'est évidemment pas suggéré que ce dernier « fonde » en quoi que ce soit le pouvoir social ; estampillés conformes aux recommandations du *Propagandaministerium* ou non, les produits culturels industriels portent

seconde guerre mondiale durent attendre les années 1950 pour recevoir leur exemplaire de la *KdFwagen* – anecdote qui illustre au passage un facteur de continuité indéniable entre la R.F.A. et le régime précédent.

⁹²⁵ *Ibid.*, p267. C'est moi qui souligne en italique.

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, *op. cit.*, pp171-172.

la marque d'une totalité sociale dont ont participé, de façon ponctuelle, les stratégies fascistes, sans que celles-ci en constituent aucunement une « origine »⁹²⁸.

Le caractère apolitique, souvent mis en avant par les témoignages de l'époque, dans les consignes mêmes des « idéologues » fascistes – et que souligne également l'analyse –, montre bien la justesse des commentaires de Walter Benjamin lorsque celui-ci affirmait que l'esthétisation de la politique relevait avant tout d'une énorme ruse permettant de préserver les rapports de domination capitalistes. Mais pour asseoir et étendre cette domination infrastructurale, il existe une panoplie d'autres astuces et singeries permettant de masquer similairement la totalité sociale. Pour les nazis, il s'agissait avant tout de cultiver les *apparences* afin d'être en mesure de mener leur folle équipée belliciste, ce qui a impliqué des ajustements superstructurels bien précis. Le « cas particulier » du régime national-socialiste est fort intéressant de ce point de vue, puisqu'il apparaît, à bien des égards, comme une sorte d'exemple inversé de la situation contemporaine. En effet, les nazis se sont attachés à activement utiliser, « avec nuances et professionnalisme »⁹²⁹, ce que les élites politiques des démocraties occidentales se contentent désormais, dans une large mesure, de passivement « laisser faire », c'est-à-dire de déléguer au « marché »⁹³⁰. Mais au-delà des particularités superstructurelles politiques – et même si cette terminologie peut à première vue sembler inadaptée pour évoquer douze années d'une dictature obstinément inhumaine –, il convient de nous tourner une fois de plus vers les filiations qui existent sur le plan de l'infrastructure socio-économique. Car, dans les deux cas, on ne peut nier que le système tend fondamentalement vers la création de valeurs d'échange. Que l'entreprise mortifère fasciste soit parvenue, entre 1933 et 1945, à réquisitionner une part de plus en plus importante de la valeur ainsi produite pour mener à bien ses projets terroristes, voilà un fait. Et comme l'écrivait Bertolt Brecht, bien avant 1939, « les frontières qui ne peuvent être franchies par les marchandises le seront par des tanks qui sont aussi des marchandises. »⁹³¹

⁹²⁸ Parmi les notes et esquisses que l'on trouve à la fin de *La dialectique de la raison* figure un texte dans lequel les auteurs affirment que, tout comme les stars de la musique, le *Führer* se dresse telle une « projection collective et démesurée du Je impuissant de chaque individu. ». Les stars et les politiciens (de cette époque-là comme de celle-ci) n'auraient « eux-mêmes aucun pouvoir, ressemblant en cela à tous les autres pour lesquels ils représentent la plénitude du pouvoir, sans être eux-mêmes autre chose que les places vacantes que le pouvoir est venu occuper. » Ces réflexions se terminent sur un constat frappant : « Ceux qui luttent contre le fascisme n'envisagent pas le moins du monde à réduire l'image démesurément grossie du *Führer* aux dimensions de sa nullité. » (HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, *op. cit.*, pp255-256).

⁹²⁹ REICHEL, Peter, *op. cit.*, p398.

⁹³⁰ Evidemment, les diverses techniques de communication de masse ont depuis longtemps été intégrées dans la boîte à recettes des consultants en image des politiciens occidentaux. La diffusion, lors de la campagne présidentielle française de 2002, d'un *tube* de la formation *électro, Saint Germain*, pour ouvrir et clore les grands meetings du candidat Chirac, participe directement du même phénomène qui amena Hitler à monter et descendre si fréquemment la passerelle de l'« avion du *Führer* » au cours de l'année 1932. Mais contrairement aux énergumènes fascistes, nos grands démocrates communicants ne ressentent manifestement plus le besoin (ou l'utilité ?) de s'immiscer dans la programmation musicale des stations de radio, publiques ou privées – si ce n'est lorsque des amis industriels leur suggèrent de faire adopter quelque simulacre de législation, ayant pour but de protéger les intérêts économiques de la bourgeoisie locale (sous couvert, bien sûr, de la défense de la soi-disant « exception culturelle » française). *Cf. infra.*, p183.

Pour Peter Reichel, si le régime nazi a déployé de tels efforts pour donner une dimension esthétique à sa politique, c'est que les anciennes élites lui avaient en quelque sorte léguée la « question sociale » :

« Pour la résoudre, il fallait dépasser la scission entre classes qui avait marqué l'époque de Weimar – du moins la faire oublier ou la rendre simplement invisible. C'est l'objectif que l'on s'était fixé, d'une part, en démantelant le mouvement ouvrier, et d'autre part en créant le modèle de la "communauté du peuple". En mettant en place de nombreuses institutions de bienfaisance, en organisant de multiples manifestations populaires où s'exprimait une culture des loisirs et du divertissement de masse adaptée à l'époque, le régime voulait donner une apparence pseudo-socialiste à la société allemande. »⁹³²

Dans cette résolution *par les apparences* de la « question sociale », on reconnaît bien des facettes du « projet de société » néolibéral. Les interrogations que soulèvent de tels constats pourraient se résumer par la question suivante : « Le fascisme serait-il allé trop loin, trop vite ? » En ce sens, on pourrait effectivement parler d'un « accident » historique que la configuration actuelle serait enfin à même de « réparer » ! Bien entendu, il convient de rester prudent sur ce point, étant donné l'extrême violence du régime politique nazi, face à laquelle le « système » contemporain paraît fondamentalement plus coercitif et « séducteur » que proprement terroriste.

Toutefois, dans son ouvrage *La fascination du nazisme*, Peter Reichel souligne l'intérêt d'une « approche analytique qui prend et conserve dans son champ de vision, tout en les reliant les uns aux autres, la société tout entière et le caractère instrumental de la culture nationale-socialiste, sa modernité relative et ses racines historiques. »⁹³³ C'est selon lui un des principaux écueils des recherches antérieures que d'avoir occulté les liens qui existent, *tout au moins* dans le domaine culturel, entre le Troisième Reich, la République de Weimar et l'Allemagne d'après-guerre. Le tabou de cette continuité dans l'analyse de l'esthétique du fascisme a non seulement « empêché de considérer la *totalité* sociale, mais (a) aussi masqué son *fonctionnalisme* politique. »⁹³⁴ L'historien ajoute :

« La national-socialisme est à la fois le résultat et l'expression d'une crise globale liée à la modernisation. (...) C'est pourquoi il faut d'abord étudier la période qui a précédé et introduit l'année 1933. Car l'accentuation de la crise liée à la modernisation sous la République de Weimar est le résultat de processus séculaires. A travers cette crise, c'est la transition entre la société d'ordres, féodale et agricole, et la société de rendement et de classes liés au capitalisme industriel qui s'accomplit. »⁹³⁵

⁹³¹ BRECHT, Bertolt, « Der Messingkauf », in *Schriften zum Theater*, Francfort sur le Main : Suhrkamp Verlag, 1967, p588 (cité par REICHEL, Peter, *op. Cit.*, p25).

⁹³² REICHEL, Peter, *op. cit.*, p399.

⁹³³ *Ibid.*, p402.

⁹³⁴ *Ibid.*

⁹³⁵ *Ibid.*, p31.

Pour mesurer à quel point les conservateurs allemands avaient « préparé le terrain » pour le régime fasciste, il suffit de songer à la révocation arbitraire du gouvernement S.P.D., démocratiquement élu, du plus grand état allemand, la Prusse, qui fut décrétée par le chancelier centriste Von Papen, en juillet 1932. En orchestrant ce premier coup dictatorial, qui plaça la Prusse sous le contrôle direct d'un commissaire du Reich, la droite conservatrice « présenta un modèle pour la prise de pouvoir dans les états plus de six mois avant que Hitler ne soit nommé à la chancellerie »⁹³⁶, comme le souligne fort justement l'historien britannique Ian Kershaw. Il convient également de rappeler que durant les cinq années qui précédèrent le début du régime nazi, les meurtres politiques touchant principalement des syndicalistes et des militants du S.P.D. et du K.P.D. se sont succédés sans que le pouvoir conservateur ne montre le moindre empressement à faire traduire en justice les futurs bourreaux SA et SS qui étaient responsables de ces attaques incessantes. Bien au contraire, alors même que les dernières élections libres de la République de Weimar enregistraient un reflux du N.S.D.A.P. et une augmentation sensible du score du parti communiste (qui passa de 13% à 17% des voix), le nouveau chancelier conservateur Schleicher intervint à plusieurs reprises auprès du président Von Hindenburg afin de faire tout bonnement interdire le K.P.D. La vision qui consiste à présenter une démocratie allemande terrassée par les coups des fanatiques nazis s'avère ainsi particulièrement inexacte ; il est manifeste que la grande majorité des dirigeants de la droite conservatrice étaient tout aussi enthousiastes à l'idée de mettre fin au parlementarisme, d'éliminer physiquement l'opposition de gauche et d'engager le plus tôt possible un programme de réarmement massif. L'historien britannique Eric Hobsbawm écrit, dans son ouvrage *The age of extreme* :

« La principale différence entre la droite fasciste et la droite non fasciste était que le fascisme prenait son essor en mobilisant les masses de l'intérieur. Il appartenait essentiellement à une ère politique démocratique et populaire que les réactionnaires traditionnels déploraient et que les champions de "l'Etat organique" s'efforcèrent de détourner. Le fascisme tirait sa gloire de la mobilisation des masses, et parvint à maintenir celle-ci de manière symbolique par le biais d'une théâtralité publique – les rassemblements de Nuremberg, la foule sur la Piazza Venezia contemplant les gesticulations de Mussolini sur son balcon – même une fois arrivé au pouvoir (...) »⁹³⁷

Il est intéressant de considérer plus amplement les thèses de cet historien, dont les conclusions semblent répondre en écho à l'approche analytique de Peter Reichel. Pour Eric Hobsbawm, le fascisme allemand s'est imposé à la faveur d'un mouvement de contestation générale du libéralisme économique, dont l'une des manifestations fut la remise en cause des anciennes élites aristocratiques encore fort influentes dans la République de Weimar. Mais contrairement à ce qui a souvent été écrit, même si le nazisme s'est effectivement appuyé sur une

⁹³⁶ KERSHAW, Ian, *Hitler, 1889-1936, Hubris*, Londres : Penguin, 1998, p369.

⁹³⁷ HOBBSAWM, Eric, *Age of Extremes : The short twentieth century*, Londres : Michael Joseph, 1994, p117. Les traductions sont de moi.

moblisation efficace des masses – c'est-à-dire, ni plus ni moins, **une participation active des médiateurs idéologiques** –, il n'y a eu aucune espèce de « révolution fasciste » en Allemagne, pas plus que les « révolutions nationales » d'Italie, de France ou d'ailleurs n'ont constitué des remises en cause, autres que purement rhétoriques, du système capitaliste. C'est d'ailleurs ce qu'analysent de façon très claire les auteurs de *la dialectique de la raison* dans le passage suivant :

« Contrairement à ce qui se passe dans l'ère libérale, la culture industrialisée peut se permettre – tout comme la culture "populaire" de l'ère fasciste – de s'indigner contre le capitalisme ; mais elle ne peut rejeter la menace de castration, fondamentale pour elle. (...) Ce qui compte aujourd'hui ce n'est plus le puritanisme (...) mais la nécessité inhérente au système de ne jamais lâcher le consommateur, de ne lui donner à aucun instant l'occasion de pressentir une possibilité de résister. »⁹³⁸

Ainsi, on peut analyser « l'expérience » fasciste comme une variante, parmi d'autres, d'une réorganisation infrastructurelle majeure qui débute en Occident au cours des années 1920 et 1930, partiellement en réaction à la crise économique. La réorganisation monopolistique et l'augmentation du rôle de l'Etat (que ce soit par la planification socio-économique, le lancement de programmes de grands travaux ou même la nationalisation de certains secteurs de l'économie) sont des phénomènes qui touchent l'ensemble des pays développés durant cette période, sans pour autant que ces modifications n'affectent fondamentalement le système capitaliste, alors même que les exigences révolutionnaires socialistes constituent un second moteur de ces transformations. Eric Hobsbawm s'efforce cependant de dissiper les confusions qui règnent autour d'une thèse à laquelle se réfèrent aujourd'hui de nombreux historiens selon laquelle le fascisme se serait imposé en tant que stade ultime et modification *nécessaire* de la superstructure politique. Initialement cette théorie du fascisme comme forme politique la plus aboutie du capitalisme a été formulée par les communistes soviétiques au cours des années 1930 ; Eric Hobsbawm en illustre facilement les limites en l'incohérence :

« Quant à la thèse du "capitalisme de monopole", le problème avec le grand capital, c'est qu'il peut s'accommoder de n'importe quel régime politique, du moment que celui-ci ne l'exproprie pas, de même que tout régime doit s'en accommoder. Le fascisme n'était pas davantage "l'expression des intérêts du capitalisme monopolistique" que le New Deal américain ou les gouvernements travaillistes britanniques de cette époque. Les grands industriels allemands ne soutenaient pas spécialement Hitler au début des années 1930, et auraient préféré un conservatisme plus orthodoxe. (...)

Il est néanmoins indéniable que le fascisme présentait certains avantages majeurs pour le grand capital, comparé à d'autres régimes. Premièrement, il éliminait ou soumettait les mouvements révolutionnaires de gauche, et apparaissait en effet comme le principal rempart contre ceux-ci.

⁹³⁸ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p150.

Deuxièmement, il éliminait les syndicats ouvriers et les autres obstacles pesant sur les droits des dirigeants à diriger la force de travail. En effet, le "principe du chef" fasciste était justement ce qu'appliquaient sur leurs subordonnés la plupart des patrons et des dirigeants dans leurs propres entreprises et le fascisme leur fournit ainsi une justification légale. Troisièmement, la destruction des mouvements ouvriers contribua à apporter au grand capital une solution extrêmement favorable à la crise économique. »⁹³⁹

Cette critique du dogme stalinien et de son matérialisme vulgaire est également partagée par les théoriciens de l' « Ecole de Francfort », même si le terme « thèse du "capitalisme de monopole" » peut prêter à confusion puisque Friedrich Pollock emploie, par endroits, ces mêmes mots pour évoquer un éventail de réajustements infrastructurels. **Les chercheurs de Francfort avaient en tout cas pleinement saisi l'importance de ne pas considérer l'avènement du nazisme comme relevant d'une rupture infrastructurelle mais plutôt de modifications superstructurelles dont on pouvait percevoir les balbutiements bien avant janvier 1933.** C'est précisément ce qu'avance Adorno dans l'extrait suivant de *Minima Moralia*, où il insiste sur le fourvolement des commentateurs qui, vers la fin du règne national-socialiste, affirmaient que Hitler était l'unique responsable de la « destruction » culturelle :

« Affirmer que Hitler a détruit la culture allemande n'est qu'un truc publicitaire pour ceux qui prétendent la reconstruire à partir de leur téléphone. Ce que Hitler a éliminé en fait de pensée et d'art ne menait plus, depuis longtemps déjà, qu'une existence dissociée et inauthentique : le nazisme s'est contenté de faire le ménage des derniers recoins où elle s'était réfugiée. Celui qui n'entraîne pas dans le jeu avait dû choisir l' "émigration intérieure", déjà bien des années avant l'avènement du Troisième Reich : c'est au plus tard depuis la stabilisation de la monnaie allemande, qui coïncide chronologiquement avec la fin de l'expressionnisme, que la culture allemande s'est elle-même stabilisée, au niveau de la *Berliner Illustrierte* * – qui ne le cède en rien à l'esprit du fameux *Kraft durch Freude*, des grandes autoroutes du Reich et de l'aguichant néoclassicisme des expositions mis à l'honneur par les nazis. Pour une large part, la culture allemande, là même où elle était la plus libérale, attendait déjà son Hitler (...). Cela a amené une confusion funeste dans les esprits. Hitler a éliminé la culture ; or Hitler a banni Monsieur Machin ; donc Monsieur Machin est la culture. Et en fait, c'est vrai : il suffit de jeter un coup d'œil sur la production littéraire de ces émigrants (...) pour voir tout ce à quoi on peut s'attendre quand viendra le temps joyeux de la reconstruction ; ce sera l'introduction des méthodes de Broadway sur la Kurfurstendamm qui, au demeurant, ne s'en distinguait déjà pendant les années vingt que par des moyens plus limités et non par des finalités meilleures. »⁹⁴⁰

Revenant sur le contexte historique dans lequel s'est développée la pensée d'Adorno et de Horkheimer, l'extrait suivant de l'ouvrage *Late Marxism* paraît d'une grande utilité pour comprendre

⁹³⁹ *Ibid.*, p129.

⁹⁴⁰ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, Op. cit., pp75-76. * Il s'agit là de l'équivalent allemand de la revue française *Illustration*.

comment ces auteurs relient nazisme et industrie culturelle, notamment si l'on garde à l'esprit les divers niveaux d'analyse auxquels je me suis rapporté dans les pages précédentes :

« Le choc anthropologique du contact de ces mandarins d'Europe centrale avec l'altérité *mass-démocratique* du Nouveau Monde fut également conditionné de manière unique par une conjonction historique inattendue : la montée simultanée, en Europe, du fascisme hitlérien. Aujourd'hui cette conjonction en est devenue à paraître moins paradoxale et contingente : s'il est vraisemblable, comme l'affirment certains historiens, que le moment hitlérien était en fait la révolution bourgeoise longtemps retardée de l'Allemagne, et que son *Nivellierung* * violent et petit-bourgeois des champs social, politique et culturel, avait pour résultat objectif la destruction des derniers vestiges des formes aristocratiques persistantes, alors les deux phénomènes historiques – la *mass-democratie* américaine et l'interrègne nazi en Allemagne – sont étroitement liés. Mais ce fut l'originalité d'Adorno et Horkheimer, d'une part, d'avoir lié ces deux phénomènes sur le plan culturel et d'avoir insisté, avec un acharnement que l'on ne peut interpréter que comme une forme d'engagement politique, sur le caractère indissociable de l'industrie culturelle et du fascisme ; d'autre part, d'avoir associé dans leur exposé leurs exemples américains et leurs exemples allemands d'une manière si provocatrice qu'elle ne pouvait manquer de scandaliser. Le fait que la seconde guerre mondiale se soit conclue par la victoire de l'industrie culturelle sur son compétiteur et rival nazi est alors appréhendé comme une variation au sein d'un même paradigme, plutôt que comme la victoire d'un paradigme sur un autre. »⁹⁴¹

Cette vision de variations au sein d'un même paradigme est effectivement centrale dans l'analyse que la théorie critique propose de l'industrie culturelle, celle-ci apparaissant, en dernière instance, comme la manifestation infrastructurelle la plus aboutie, celle qui supplante l'expérience d'esthétisation de la politique menée par le régime nazi – mettant alors en évidence le caractère quelque peu « accidentel », ou tout au moins contingent, de celle-ci. Nous reviendrons un peu plus loin à cette lecture historique, mais pour l'heure il paraît opportun de refermer cette parenthèse analytique en soulignant l'importance d'un autre passage de cet ouvrage, dans lequel Frederic Jameson évoque plus spécifiquement la position d'Adorno face au nazisme et à la barbarie qu'incarne Auschwitz :

« La manière spécifique (...) dont il vécut la nouvelle d'Auschwitz pourrait être appelée un "sentiment de survie fortuite" (*unexpected survivorhood*) : ce qui semble l'avoir horrifié, ce n'était pas qu'il ait personnellement ressenti le danger, après coup, ou le fait qu'il aurait pu, lui aussi, être emporté vers les camps et gazé, quel qu'ait été son sentiment personnel d'appartenance ou de non appartenance à la communauté juive. Plutôt, c'était l'idée que par le même genre d'accident (et sans même en avoir conscience à l'époque des faits) il s'avéra lui-même fortuitement survivre à ceux qui furent entassés dans les chambres à gaz. Ceci constitue alors une expérience de la "mort" et de la "mortalité" qui est transmise non pas par le biais d'un quelconque fantasme lié à l'angoisse morbide, mais plutôt par la vie elle-même, et la culpabilité de la survie, le don de la vie comme simple

⁹⁴¹ JAMESON, Frederic, *Late Marxism, op. cit.*, pp139-140. * *Nivellement*.

accident, la vacuité d'une existence en temps de paix qui est en quelque sorte ressentie comme la prise d'une place qui aurait dû être occupée par un autre, désormais mort. "Das Leben lebt nicht" *. Cette fameuse phrase, que nous avons lu plus haut (...) comme désignant la nature mutilée et endommagée de la vie humaine dans le capitalisme avancé, peut maintenant être conçue comme l'expression de la survie gratuite de l'existence post-génocide, futile et sans but. Soulignons que, contrairement aux idéologues contemporains qui manipulèrent l'Holocauste en fonction de leur anticommunisme, pour Adorno et Horkheimer "n'ont rien à dire sur le fascisme, ceux qui ne veulent pas évoquer le capitalisme" (l'état d'exception de l'Allemagne nazie demeurant à bien des égards une facette de la logique du capitalisme de monopole ou d'Etat, d'après les diverses théories économico-politiques de l'Ecole de Francfort). »⁹⁴²

Dans ce passage, Frederic Jameson illustre comment, dans son appréhension même du nazisme, la théorie critique retourne fondamentalement vers son engagement en faveur d'une transformation radicale de la société⁹⁴³. C'est bien sûr cette perspective de transcendance du système capitaliste qui animait Walter Benjamin, lorsqu'il écrivait, dans la conclusion de son texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : « Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art. »⁹⁴⁴

B.3. De Proletkult à une « contre-culture de masse à l'est » : industrie musicale et « socialisme réel ».

De tous les auteurs de l'« Ecole de Francfort », Benjamin est sans doute celui qui s'est le plus vivement intéressé à l'expérience socialiste en cours en Russie à l'époque même où il écrivait ces lignes. Mais on sait qu'au cours des années 1930, la méfiance des francfortiens à l'égard du régime soviétique s'est considérablement accrue ; il est difficile d'imaginer que la « politisation de l'art » à laquelle se réfère Walter Benjamin puisse se résumer au fameux « réalisme socialiste » dont Andreï Jdanov a fixé les normes lors du premier congrès de l'*Union des écrivains d'U.R.S.S.* en 1934.

Sans doute convient-il de revenir brièvement sur la décennie qui a suivi la fin de la première guerre mondiale, période durant laquelle de nombreux intellectuels européens, dont les chercheurs de l'I.F.S., se sont enthousiasmés pour les expériences menées dans le domaine culturel en Union Soviétique. Avec l'appui actif du commissaire du peuple à l'instruction, Anatoli Lounatcharski, le mouvement *Proletkult* se développa rapidement, dès les lendemains de la révolution d'octobre 1917. Comme le souligne Lynn Mally dans son ouvrage *Culture of the Future : The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, ce mouvement était en grande partie

⁹⁴² *Ibid.*, pp112-113. * *La vie ne vit pas.*

⁹⁴³ C'est là un différend majeur avec la position de théoriciens comme Hannah Arendt, que l'auteur qualifie ici, un peu trop rapidement sans doute, d'« idéologue ».

⁹⁴⁴ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p316.

inspiré par les théories du « bolchevique de gauche » Alexandre Bogdanov, « qui estimait que le prolétariat devait fonder un nouveau système culturel, c'est-à-dire : une nouvelle moralité, une nouvelle politique, et un nouvel art, afin de renverser l'ancienne élite. »⁹⁴⁵ Bogdanov, tout comme Lounatcharski, avait insisté sur l'importance d'un travail de « formation idéologique » en direction des masses prolétariennes, suite à l'échec de la première révolution russe de 1905 :

« Les bolcheviques de gauche s'engagèrent en faveur d'une relecture de la théorie marxiste qui attribuait à l'idéologie et à la culture un rôle plus créatif et plus central. Opposés au matérialisme rigide de Lénine et Plekhanov, ils considéraient que la superstructure idéologique était plus qu'un simple reflet de la base socio-économique. Lounatcharski était depuis longtemps fasciné par la possibilité qu'avait l'art d'inspirer l'action politique. »⁹⁴⁶

Les efforts qui furent déployés en Russie à partir de 1917, dans le but de favoriser l'émergence d'une authentique culture prolétarienne et d'associer le plus largement possible les masses populaires à son élaboration, ne purent donc qu'interpeller les divers théoriciens qui orbitaient autour de l'Institut de recherche sociale fondé par Félix Weil en 1923. On connaît également l'influence qu'exerça sur ce cercle l'ouvrage *Histoire et conscience de classe* de Georg Lukacs, qui fut lui-même l'éphémère commissaire à l'instruction de la « République des conseils » mise en place lors de la révolution hongroise de 1919. Plus généralement, on peut appréhender les insurrections prolétariennes de Russie, de Hongrie, d'Allemagne (et plus tard d'Espagne) comme autant de tentatives de rupture qu'il serait fort intéressant d'analyser plus spécifiquement du point de vue des productions culturelles promues par et/ou socialement significatifs pour les acteurs de ces mouvements révolutionnaires. De même, le rôle particulier joué par la musique durant ces périodes mériterait d'être plus finement étudié, aussi bien en ce qui concerne l'ouverture des grandes institutions musicales aux classes populaires, que le soutien apporté par les nouvelles instances dirigeantes aux groupes artistiques avant-gardistes, ou encore la mise en valeur de formes musicales populaires, traditionnelles ou propres au mouvement ouvrier (chants, en particulier). Je n'approfondirai cependant pas ici ces diverses pistes de recherche qui risqueraient de nous éloigner inutilement de l'objet que se propose d'examiner ce second « détour historique », à savoir les liens entre le « socialisme réel » et l'industrie musicale telle qu'elle s'est développée, en Occident, au cours du vingtième siècle.

Quelle que soit la portée historique de ces diverses tentatives de rupture, l'analyse historique montre clairement qu'elles ont suscité presque autant d'opposition et de méfiance « dans leur propre camp » que parmi les anciennes élites bourgeoises et aristocratiques que ces mouvements s'étaient donnés pour but de balayer. Lénine lui-même s'est appliqué, de son vivant, à contenir et à canaliser les initiatives de Lounatcharski, en orientant l'organisation *Proletkult* vers une action culturelle de type ouvertement propagandiste (notamment en direction

⁹⁴⁵ MALLY, Lynn, *Culture of the Future : The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley : University of California Press, 1990, p1. C'est moi qui traduit.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, pp4-5.

des nouvelles couches prolétariennes issues de la paysannerie russe, dont il redoutait le manque de « conscience de classe »). A la fin des années 1920, la situation de ce mouvement était devenue de plus en plus précaire, tandis que grandissait l'influence de l'Association panrusse des écrivains prolétariens (V.A.P.P. puis R.A.P.P. après 1926). Se développant simultanément au renforcement de la position de Staline dans la direction du parti bolchevique, cette organisation aux orientations plus conservatrices, particulièrement hostile aux « compagnons de route » que comptait le mouvement *Proletkult*⁹⁴⁷, a fini par incorporer *de facto* ce dernier lors du premier congrès de l'Union des écrivains de l'U.R.S.S. que j'évoquais plus haut. A partir de cette date, on peut considérer que la situation en Union soviétique (puis dans ce qui constituera, après la seconde guerre mondiale, le « bloc de l'Est ») s'est progressivement orientée vers ce qu'Ilya Kiriya, enseignant-chercheur à la faculté de journalisme de l'Université de Moscou, appelle une « autre » industrie culturelle, n'ayant pas pour objectif premier la réalisation de plus-value mais « l'éducation idéologique » du peuple : « De la même façon qu'en Occident, toute une mécanique de managers, de concepteurs et de créateurs artistiques était mise en marche, en U.R.S.S. à peu près la même mécanique avec d'autres objectifs a été organisée ; ce qui nous conduit à dire que la production de biens culturels, en U.R.S.S., constituait une "autre" industrie culturelle. »⁹⁴⁸ Dans son article *La production des biens culturels en U.R.S.S.*, Ilya Kiriya dresse un portrait intéressant de l'organisation de cette industrie culturelle soviétique, dont il convient de reproduire ici quelques passages clefs.

« Les organismes de l'Etat Parti intervenaient sur toutes les phases de production de l'oeuvre artistique pour assurer sa conformité aux idéaux du socialisme. Dans ce sens ils remplissaient la fonction d'éditeur des industries culturelles classiques, à savoir assurer la transformation du produit artistique sous forme de marchandise. Pourtant cette fonction avait en fait un autre but par rapport au système capitaliste, lequel est axé sur le profit. Le but de l'Etat Parti dans le système socialiste était de sortir pour le public un produit idéologiquement correct. L'une des phases clés de la production industrielle des biens culturels est celle de la conception d'un produit. (...) Dans le système capitaliste, la décision du financement, de la création, de la diffusion etc. de tel ou tel produit résulte d'un accord réciproque entre un "éditeur" et un "artiste" sur la conception d'un produit. Cela signifie qu'un "éditeur" prend des risques en se mettant d'accord avec la conception de l'artiste. Dans le système soviétique, pour éviter les risques initiaux liés au caractère incertain de la valeur d'usage des produits culturels, cette décision reposait sur un système commanditaire.

(...)

La conception était élaborée par un "éditeur" qui l'imposait en quelque sorte à l'artiste. En découle une spécificité du système de rémunération, lequel en Occident ne dépendait généralement pas des lois du salariat. Pour contrôler d'une façon certaine la direction idéologique des "artistes" et assurer leur participation dans le système commanditaire, l'Etat crée des groupes professionnels : les

⁹⁴⁷ On songe notamment au poète Vladimir Maïakovski qui se donna la mort en avril 1930.

⁹⁴⁸ KIRIYA, Ilya, « La production des biens culturels en U.R.S.S., une "autre" industrie culturelle », in *Les enjeux de l'information et de la communication*, Université Grenoble 3, 2004, disponible en ligne sur http://www.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2004/Kiriya/index.php, consulté le 03/10/2005.

Unions (Union des cinéastes, Union des écrivains...). Ces organismes jouaient un rôle idéologique important pour diriger la pensée des artistes et les rémunérer, car à l'époque de l'U.R.S.S., le travail était obligatoire, le salaire étant assuré par l'Etat.

(...)

Les industries culturelles soviétiques ont réussi à industrialiser non seulement la mise sur le marché des produits culturels mais aussi leur conception (par le biais du système commanditaire), ainsi que leur consommation. Bien sûr, cela a eu un impact considérable sur les usagers finaux "englobés" par les produits culturels véhiculant l'idéologie quasiment sans aucune alternative. Le problème majeur de cette conception éducative et idéologique de la culture est le manque de vrais divertissements. Les gens rentraient de leur travail (où ils devaient penser la construction d'une société meilleure) mais sur leurs "écrans bleus" ils étaient toujours plongés dans la projection de la construction d'une société meilleure. De la même façon, selon Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, dans le capitalisme avancé, l'amusement est le prolongement du travail. »⁹⁴⁹

Si l'on peut émettre certaines réserves sur la lecture que semble faire Ilya Kiriya de *La dialectique de la raison*⁹⁵⁰ (ainsi que sur sa notion quelque peu idéaliste de l'industrie culturelle capitaliste comme résultat de rencontres entre artistes singuliers et éditeurs courageux), ces trois extraits fournissent un aperçu de la manière dont l'industrie culturelle soviétique s'est efforcée de « couvrir » l'ensemble de la chaîne communicationnelle, couverture qui était rendue d'autant plus aisée que les moyens de production étaient collectivisés et gérés par les instances étatiques. Entre le début des années 1930 – moment que certains historiens assimilent au déclenchement d'une véritable « contre-révolution » – et l'implosion finale du régime soviétique au début des années 1990, on assista à une **érosion certaine de la volonté politique révolutionnaire**. A celle-ci se supplanta effectivement une « culture » administrée se réclamant du « réalisme socialiste », qui céda elle-même peu à peu du terrain, au cours des années 1970, au profit de produits « culturels » occidentaux, d'imitations plus ou moins fines de ceux-ci, voire d'« authentiques » variantes locales. Faisant clairement référence à ce dernier « tiers » de l'histoire culturelle soviétique, Ilya Kiriya écrit :

« En U.R.S.S. il existait une pratique culturelle parallèle contournant les mécanismes de l'Etat Parti. Elle a été développée dans le domaine de l'édition (le fameux "samizdat"), de la musique enregistrée

⁹⁴⁹ *Ibid.*

⁹⁵⁰ On peut en effet s'interroger sur la validité de l'analogie que le chercheur propose entre une industrie culturelle capitaliste qui aliène le travailleur, créateur de plus-value dans son labeur et dans ses loisirs (pour « schématiser »), et une industrie culturelle socialiste dont le *principe aliénant*, au travail comme dans le temps libre, se serait en quelque sorte dissocié des rapports de production pour n'être au final que l'incessant brouhaha d'un pur baratin idéologique. Il semblerait en effet plus rigoureux – si l'on souhaite procéder à des comparaisons entre les deux « systèmes » – de partir, au moins dans un premier temps, d'une analyse de ce que les travailleurs soviétiques produisent dans leurs usines et leurs bureaux, puisqu'il ne peut raisonnablement s'agir que de contenus idéologiques sur « la construction d'une société meilleure ». De plus, ce passage présente une certaine ambiguïté dans la mesure où Ilya Kiriya semble presque regretter que l'industrie culturelle soviétique n'ait pas su proposer « de vrais divertissements » au peuple, comme s'il s'agissait là d'un privilège auquel n'aurait pas eu droit l'*homo sovieticus*. De même, on peut se demander si l'*englobement* des usagers par le système (c'est-à-dire, par l'Etat soviétique, au fond) était

(qui véhiculait non seulement les œuvres russes interdites pour la diffusion mais aussi les “tubes” occidentaux) (...). Cette pratique que l'on peut difficilement classer dans le secteur de l'industrie culturelle avait quand même un certain impact sur les stratégies de l'Etat Parti, donc sur les industries culturelles soviétiques, ce qui nous conduit à dire que ces dernières ont été plus vulnérables devant les pratiques subversives et non industrielles. Par exemple, l'apparition de la pratique clandestine de l'écoute de la musique rock occidentale (les albums des *Beatles* enregistrés et re-enregistrés par les amateurs) a poussé l'Etat Parti russe à autoriser l'achat de magnétophones personnels alors qu'il était auparavant interdit. »⁹⁵¹

Cette hypothèse de pratiques « subversives et non industrielles » pose cependant problème à plus d'un titre. D'une part, comme le montre clairement l'exemple donné, même s'il ne s'agissait certes pas, dans ce cas, d'une consommation de produits élaborés au sein de cette « autre » industrie culturelle, l'écoute des *Beatles* relève bien d'une participation à l'industrie musicale (que cette audition ait lieu à Berlin-Est ou à Berlin-Ouest). D'autre part, l'auteur nous explique que cette pratique a elle-même entraîné des répercussions sur le « marché » soviétique des magnétophones (donc sur la production industrielle du *hardware* sans lequel l'écoute musicale ne peut avoir lieu), ce qui constitue un facteur dont il ne faut pas sous-estimer la portée. De plus, il convient de s'interroger sur la signification de telles pratiques en termes de médiation idéologique : sans aucunement vouloir faire écho aux rengaines officielles des dirigeants éclairés du « socialisme réel » (ces vilaines mises en garde contre la « contamination idéologique »), on ne peut qu'être tenté d'aller au-delà de la thèse – presque aussi « officielle » désormais – selon laquelle le recours à des produits « culturels » d'origine occidentale (jeans *Levi's* ou albums de *Led Zeppelin*) ne répondait qu'à une demande de « liberté » ou de « démocratie » de la part des peuples opprimés de l'Europe de l'Est ou de l'U.R.S.S. A moins de considérer que le *rock'n'roll* ou le *rock* soient des formes musicales intrinsèquement (ou ontologiquement) supérieures à l'ensemble des différents styles musicaux à disposition du « récepteur » soviétique en 1965 ou en 1975 – qui, malgré les légendes tenaces, ne pouvaient se résumer à une dizaine d'enregistrements du chœur de l'armée rouge –, la question qui « saute aux yeux » à la lecture de ce passage est de savoir pourquoi ces styles particulièrement caractéristiques des évolutions de l'industrie musicale « capitaliste » de cette époque ont connu un tel « succès » en Union Soviétique.

Sans vouloir apporter de réponse prématurée à une telle interrogation, je serais tenté de suggérer que des éléments d'explication peuvent être dégagés par le biais d'une analyse approfondie des rapports existant entre la base socio-économique et les diverses facettes superstructurelles des sociétés « socialistes » (phénomènes et processus spécifiques des champs politique, idéologique, culturel, etc.). On ne peut en aucun cas reprocher à Ilya Kiriya de ne pas couvrir l'ensemble de ces questions dans un article qui tient, une fois imprimée, en moins de dix

réellement obtenu d'une façon aussi directe et linéaire, ou s'il ne commet pas là encore une erreur d'interprétation « classique » du concept d'industrie culturelle tel que le présente *La dialectique de la raison*.

⁹⁵¹ *Ibid.*

feuilles A4. Cependant, une telle perspective de recherche exige certainement que l'on laisse temporairement de côté certaines simplifications psychologisantes, à commencer par celle qui prétend que le développement d'une soi-disant « opposition interne » à l'industrie musicale soviétique – prenant notamment la forme, au cours des années 1980, d'importantes sous-cultures *rock*, *punk* et *new-wave*, en convergence directe avec leurs « équivalents » français, allemands ou islandais – puisse se résumer, au fond, à une sorte de crise d'adolescence massive dirigée contre les interdits et la rhétorique ennuyeuse des dirigeants politiques. C'est d'ailleurs la précipitation d'un tel jugement que souligne Jean-Marie Chauvier dans l'extrait de son article « La société soviétique des années 1980 : le temps des "contradictions" », paru dans *Le Monde diplomatique* en mars 1985 :

« La presse fait écho à la crise des idéaux dans la jeunesse, à la propagation de la mentalité consumériste, à l'adoration servile des modes occidentales. Ce point de vue n'est pas exclusivement celui des milieux dogmatiques. Un nationalisme diffus exploite l'amour-propre blessé, lots de boycottage des Jeux olympiques de Moscou en 1980, par exemple, ou en réaction aux comportements mercantiles d'une frange de la population à l'affût des mille et un trafics que permettent l'afflux de touristes occidentaux et le commerce réservé aux détenteurs de devises fortes. De grands écrivains s'inquiètent du mépris d'une partie de la jeunesse envers l'héritage littéraire, les nouvelles vagues "pop", "rock" et "punk" entraînant une désaffection à l'égard de la lecture. Or de telles attitudes ne sont pas seulement, ni même nécessairement, des signes d'« opposition » au pouvoir; elles heurtent également les traditions culturelles russes d'avant 1917, comme celles de la période soviétique. »⁹⁵²

A ce titre, l'article d'Ilya Kiriya insiste sans doute excessivement sur le contrôle idéologique exercé par l'Etat, alors que d'autres études semblent indiquer que durant les quinze dernières années de l'U.R.S.S., la « **politique culturelle** » de l'Etat soviétique n'était sans doute pas **autant en décalage avec la « demande sociale » qu'on a pu l'écrire**. En témoigne tout d'abord cette hausse de la production de magnétophones, évoquée par Ilya Kiriya et dont on trouve par ailleurs de nombreuses références dans le dossier « Une contre-culture de masse à l'Est : le rock », publié par *La documentation française* en décembre 1985. Considérons ces extraits d'un article de la *Litératournaïa Gazeta* paru à l'automne 1984, qui relatent cette question tout en montrant la teneur des débats en cours à cette époque :

« Nos groupes amateurs, on le sait, se sont en grande partie développés anarchiquement. Ils ont surgi dans les écoles, les instituts, les clubs et les usines. Ils se sont mis à écrire leurs propres textes, à les enregistrer et à concurrencer les professionnels. On compte maintenant une multitude de groupes et, bien entendu, de chansons, et je crains qu'on ne se rende pas compte de la popularité de certains d'entre eux. Des lecteurs de *Diapason* nous écrivent que, pour l'adolescent d'aujourd'hui,

⁹⁵² CHAUVIER, Jean-Marie, « La société soviétique des années 1980 : le temps des "contradictions" », in *Le Monde diplomatique*, mars 1985, Cédérom *Le Monde diplomatique* 1978-2004.

"la véritable boîte à musique, ce n'est plus le téléviseur, le poste radio, ni même le tourne-disques, mais le magnétophone". »⁹⁵³

A deux jeunes lectrices de la revue *Sovietskaïa Rossiia*, demandant des détails sur la mise en place d'un grand festival de *rock* dans la région de Leningrad, un instructeur au comité local du *Komsomol* (organisation de jeunesse communistes) répondait, dans l'édition de juin 1983 de ce même journal :

« C'est la deuxième fois qu'un tel concours a lieu à l'initiative du Komsomol de Leningrad. C'est la vie qui nous en a donné l'idée : en effet, la popularité du rock auprès des jeunes croît de jour en jour et les groupes amateurs poussent comme des champignons après la pluie. Ils se produisent dans les clubs et les foyers de jeunes, voire chez les particuliers ; ils composent musique et paroles et enregistrent leurs chansons au magnétophone. Nous avons considéré qu'il n'était pas bon d'ignorer cet engouement, de faire comme s'il n'existait pas (...) Il y a trois ans, à l'initiative du Komsomol, on a aussi ouvert un club de rock. Résultat, les concerts "clandestins", qui permettaient à toutes sortes d'affairistes de faire leur pelote, ont cessé et l'agitation entretenue autour des "ensembles géniaux mais incompris" a diminué. Aujourd'hui, les jeunes peuvent se rencontrer, discuter et soumettre leurs œuvres au verdict du public. »⁹⁵⁴

Dès la fin des années 1970 sont également apparus en Union Soviétique de grandes manifestations musicales pour les jeunes, à Leningrad et à Moscou, mais également dans d'autres régions plus périphériques du pays, comme l'Oural ou la Caucase. Le dossier de Roberte Berton-Hogge et Jaroslav Blaha évoque ces événements en citant un extrait de l'ouvrage de Michael Bynion, *Life in Russia*, paru en 1983 :

« La Géorgie, tout comme l'Arménie, organisent depuis quelques années des festivals "équivalents aux concerts de rock que l'on peut voir en Occident. Ce sont des manifestations exubérantes, où des milliers de hippies – de vrais hippies soviétiques – venus des quatre coins du pays avec leur sac à dos et leur sac de couchage, se rassemblent pour quatre jours de musique ininterrompue. Chaque année ils consacrent de nouvelles vedettes et découvrent de nouveaux talents. »⁹⁵⁵

A propos du festival géorgien, « un groupe de musiciens professionnels » ayant écrit au journal la *Komosolskaïa Pravda* en avril 1984, précise : « Nos variétés ont beaucoup évolué au cours de ces dernières années : les moyens électroniques modernes plus le talent des jeunes exécutants donnent parfois des effets étonnants. (...) C'est ce que l'on a pu constater lors du festival de Tbilissi, lorsque le groupe rock *La machine du temps*, qui avait depuis longtemps déjà fait ses preuves, a gagné le premier prix et est passé chez les professionnels. »⁹⁵⁶ L'ensemble de

⁹⁵³ BERTON-HOGGE, Roberte et BLAHA, Jaroslav, « Une contre-culture de masse à l'Est : le rock », in *Problèmes politiques et sociaux*, n°526, décembre 1985, p. 2

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p13.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p10.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

ces modifications apparues au cours des années 1970 a évidemment pris de court les dirigeants politiques, mais comme le montrent les réflexions d'Alexeï Rybnikov, musicien « officiel » et membre du P.C.U.S., un débat assez riche semblait s'être engagé parmi les représentants des pouvoirs publics dès cette époque :

« Certains ont proposé de promouvoir la chanson populaire pour évincer la musique rock ; d'autres, de favoriser la musique classique pour mieux détourner les jeunes des rythmes tant aimés ; d'autres, enfin, de créer des studios afin d'assister les jeunes musiciens dans leur travail. Certes, chacune de ces propositions contenait un grain de bon sens, mais elles oubliaient un fait essentiel : elles oubliaient que, quelles que soient les mesures envisagées, les jeunes continueront à coup sûr de jouer leur musique et d'y exprimer leurs idées et leurs sentiments. Nous devons composer avec cette réalité incontournable. Et si le contenu de leurs chansons leur attire parfois des blâmes, si elles laissent passer des choses "qui ne devraient pas y être", il ne suffira pas d'en faire le reproche à ceux qui les ont écrit et qui les chantent, il faudra aussi incriminer les insuffisances de notre travail auprès des jeunes. »⁹⁵⁷

Sans doute convient-il de rappeler qu'à la fin de l'ère Brejnev, dans les années 1970, les conditions n'étaient guère plus reluisantes en France pour un groupe de jeunes qui aurait, par exemple, souhaité promouvoir la musique *punk* dans une petite bourgade de Province ; ce n'est que sous les gouvernements de gauche des années 1980 que la situation s'est véritablement « libéralisée » pour tout un pan contestataire des *musiques actuelles* et que les pouvoirs publics ont commencé à soutenir logiquement ce type de création musicale. Sous l'U.R.S.S. de Gorbatchev, on a constaté des processus similaires de promotion – et d'encadrement – des initiatives culturelles « populaires ».

Cependant, plutôt que de tirer de ces divers éléments factuels quelque conclusion prématurée, il semble opportun de nous tourner vers un « fragment » des *Minima Moralia*, intitulé *Coûteuses reproductions*. A première vue, le lien qui rattache ce texte singulier aux données évoquées ci-dessus pourrait échapper au lecteur, mais comme j'essaierai de le montrer, les réflexions d'Adorno suggèrent des perspectives permettant – paradoxalement a. - "heure – d'appréhender plus finement les corrélations qui existent entre l'industrie musicale et l'évolution historique des sociétés dites « socialistes ».

« La société est intégrale avant même qu'elle soit gouvernée sur un mode totalitaire. (...) Même les intellectuels qui connaissent parfaitement tous les arguments politiques contre l'idéologie bourgeoise succombent à un processus de standardisation qui, en dépit d'un contenu radicalement opposé, et en raison de leur disposition à s'adapter, les rapproche tellement de la mentalité prédominante, que leur propre point de vue devient de plus en plus fortuit et ne dépend bientôt plus que de subtiles préférences ou de l'évaluation qu'ils peuvent faire de leurs propres chances. (...) Tandis qu'ils partent en guerre contre le *kitsch* officiel, leurs opinions, comme chez les enfants obéissants, sont

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p11.

orientées vers une nourriture présélectionnée, vers les clichés de l'anticonformisme. Les appartements de ces jeunes "bohémiens" ressemblent à leur "intérieur" intellectuel. Au mur, les reproductions de couleur qui imitent à la perfection des originaux célèbres, tels les *Tourneiros* de Van Gogh ou son *Café d'Arles*, sur les rayons de la bibliothèque les décoctions du socialisme et de la psychanalyse et un peu de sexologie pour gens émancipés pleins d'inhibitions. (...) Le fait que tous les produits culturels, même les non-conformistes, soient incorporés dans le mécanisme de distribution du grand capital, que dans un pays développé un produit qui n'a pas obtenu le bon à tirer de la fabrication de masse n'ait plus guère de chances d'atteindre un lecteur, un spectateur, un auditeur, tout cela prive la nostalgie dissidente de ses raisons d'être. Même Kafka devient une rubrique sur l'inventaire du studio sous-loué. (...) La marginalité des initiés est une illusion, une sorte de phase d'attente. Dire d'eux qu'ils sont des renégats, c'est leur faire trop d'honneur ; ils portent des lunettes d'écaille aux verres immenses sur leurs visages d'hommes médiocres, uniquement pour faire meilleure figure à leurs propres yeux et mériter l'"excellence" dans la compétition générale. Ils ne sont à vrai dire rien de plus. Les prémisses subjectives d'une opposition possible, un jugement hors des normes, tout cela est en train de s'éteindre, tandis que leur comportement reste un rituel de groupe. Que Staline se mette à toussoter et ils jeteront Kafka et Van Gogh à la poubelle. »⁹⁵⁸

Avant de précisément considérer les apports de ce texte *Coûteuses reproductions*, quelques réflexions de fond s'imposent pour mieux comprendre la spécificité de l'industrie culturelle « soviétique ». Il a été souligné que celle-ci se distinguait de son « équivalent » occidental dans la mesure où elle s'était tout d'abord développée en rapport avec **un processus historique de luttes qui tendait vers une véritable rupture avec le capitalisme et ses diverses « expressions » culturelles**, qu'il s'agisse de l'ancienne culture bourgeoise ou de la jeune industrie culturelle. Or, la question qui se pose lorsqu'on considère les périodes stalinienne et post-stalinienne (jusqu'à l'implosion finale du régime) est celle de **la pérennisation – ou non – d'une telle opposition paradigmatique**. Le manque de recherches portant précisément sur cette question est patent dans les écrits d'Adorno et de Horkheimer, qui ne font référence aux régimes « socialistes » que de manière très sporadique dans leurs écrits d'après-guerre, tandis que l'ouvrage de Herbert Marcuse, *Le marxisme soviétique*, se contente d'analyser la doctrine stalinienne comme une réponse technique et idéologique de nature fondamentalement conservatrice à un processus d'industrialisation global⁹⁵⁹. Contrairement aux nombreux écrits mettant en évidence les analogies entre le nazisme et l'industrie culturelle, les théoriciens critiques n'ont développé aucune analyse comparative sur ce même « terrain », en ce qui concerne le « socialisme réel ».

Or, on peut toutefois s'appuyer sur le corpus de la théorie critique pour avancer l'hypothèse que, contrairement à la « parenthèse » fasciste – qui s'apparente fondamentalement à une variation au sein d'un même paradigme –, l'histoire soviétique s'est tout d'abord

⁹⁵⁸ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia. op. Cit.* pp276-278

⁹⁵⁹ On peut souligner que selon l'ouvrage de Marcuse, paru en 1958, le « règne puritain de la productivité », que célèbre le système soviétique, se présenterait comme une expression, adaptée à la situation mondiale bipolarisée de l'après-guerre, de ce que Marx appelait « l'accumulation capitaliste primitive ».

caractérisée, sur le plan culturel, par une tentative de rupture paradigmatique avortée. Cette rupture manquée a laissé place à une période de transition durable, s'étendant – à travers les étapes successives d'un capitalisme d'Etat plus ou moins habilement déguisé – jusqu'à la jonction complète avec le paradigme de l'industrie culturelle, telle qu'on l'observe désormais « à l'œuvre » dans le capitalisme avancé. Cette hypothèse, dont on retrouve indéniablement des *indices* dans les travaux de l'« Ecole de Francfort », paraît utile, entre autres, pour comprendre comment cette société « gouvernée sur un mode totalitaire » (qu'Adorno désigne à demi-mot dans le texte *Coûteuses reproductions*) a pu se transformer au cours des années 1970 et 1980, pour devenir ce qu'elle est aujourd'hui : une variante régionale de cette « société intégrale » dont l'auteur pressentait, avec effroi, l'augmentation constante du niveau de standardisation mentale. L'une des erreurs récurrentes d'Adorno a vraisemblablement consisté à croire que la seconde moitié du XX^{ème} siècle verrait s'établir des régimes politiques de plus en plus ouvertement totalitaires (ce qui est évidemment lié à ses analyses en termes d'émetteurs idéologiques centralisés), mais ce texte précis semble rétrospectivement d'un intérêt considérable.

En effet, comment ignorer les similitudes qui existent entre les « jeunes «bohémiens» » occidentaux de l'après-guerre et les opposants « culturels » soviétiques des années 1980, partant eux aussi « en guerre contre le *kitsch* officiel » et visiblement attirés par une *autre* « nourriture présélectionnée », de *nouveaux* « clichés de l'anticonformisme » ? De plus, ce texte nous renvoie vers une période où, tandis que le mouvement de transition infrastructurel vers le capitalisme s'enclenchait, l'industrie culturelle « soviétique » fonctionnait à plein régime, à la fois comme stimulant et hypnotique internes et producteur de représentations idéologiques orientées vers les populations des pays occidentaux (ou des zones du tiers monde soumises à leur domination impérialiste). A cette époque, il convient en effet de rappeler que l'objet « Staline » remplissait à peu près la même fonction, pour de nombreux occidentaux, que l'objet « Jean *Levi's* » a pu occuper pour tant de jeunes soviétiques au cours des dernières décennies de l'U.R.S.S. Mais au-delà de cette fascination névrotique, qu'Adorno tourne en dérision avec son commentaire ironique sur les conséquences des toussotements du petit père des peuples, il convient de rappeler qu'à la puissante médiocrité de l'idéologie soviétique officielle, répondait alors un anti-communisme tout aussi primaire et tout aussi influant, distillant dans les esprits la peur du « rouge » – et participant, de ce fait, à l'affirmation de l'existence d'un bloc « socialiste ». Pendant que le mensonge du « socialisme réel » infiltrait les écoles, les bibliothèques individuelles et les colonnes des journaux quotidiens des démocraties occidentales, la *vérité* du capitalisme s'immisçait plus pernicieusement encore au sein des rapports de production des pays soi-disant « socialistes ».

Pour mieux appréhender ce double mouvement et ses « échos » historiques, sans doute faut-il brièvement rappeler quelques données concernant la période post-stalinienne en U.R.S.S., car de profondes modifications infrastructurelles sont intervenues sous la direction de Nikita Kroutchev, qui prépara le terrain pour une série d'importantes « réformes » économiques mises en

œuvre durant la période brejnévienne. Au cours de la vingtaine d'années où Leonid Brejnev régna sur l'Union Soviétique, il est intéressant de rappeler que malgré le vieillissement de l'appareil industriel et l'apparente « stagnation sociale », les revenus nets des soviétiques se sont paradoxalement accrus, comme le souligne Jean-Marie Chauvier dans son article « Ceux par qui le changement arrive ». Le circuit de production et de distribution s'est ainsi retrouvé, peu à peu, dans l'incapacité de satisfaire la demande, ce qui a par conséquent entraîné « l'apparition de réseaux parallèles d'approvisionnement, de véritables mafias du marché noir »⁹⁶⁰. Ces évolutions ont été clairement favorisées par les « réformes » de 1965, inspirées par les économistes Evseï Liberman et Vadim Trapeznikov, qui ont réhabilité la notion de « profit » et permis une « relative autonomie de gestion financière »⁹⁶¹ des entreprises.

Avec le rétablissement des critères de rentabilité dans les entreprises d'Etat, le plan quinquennal cessa de jouer un rôle d'initiateur direct de la production pour n'être plus que le reflet de la totalité des plans individuels de chaque entreprise et servait alors objectivement d'indication prévisionnelle.⁹⁶² Ceci ne signifiait donc pas que l'Etat soviétique n'élaborait plus de plan économique, ni que le développement économique n'était plus influencé par le *Gosplan*. Comme les Etats des pays capitalistes de cette même période, l'Etat soviétique établissait des « lignes directrices » et incitait les entreprises à suivre celles-ci en ayant recours aux mêmes « leviers économiques » qu'utilisent les gouvernements dans les pays occidentaux, notamment les taux d'intérêt fixés par les banques d'Etat pour les prêts consentis aux entreprises, le crédit étant désormais favorisé en tant que stimulateur de la productivité. A partir de la fin des années 1960, les entreprises d'Etat étaient exclusivement gérées par des directeurs, désormais formés dans des instituts de management conçus sur le modèle occidental. Ecrivant dans le *Harvard business review*, un économiste américain déclara en 1971 : « Beaucoup de managers soviétiques pourraient s'intégrer au sein de n'importe quel conseil de direction de grande entreprise aux Etats-Unis et s'en tirer exceptionnellement bien »⁹⁶³. C'est ainsi que se consolida, au cours des années 1960, une nouvelle classe capitaliste qui avait déjà commencé à émerger aux lendemains de la seconde guerre mondiale et qui était composée à la fois par les oligarques bureaucratiques et les directeurs des firmes d'Etat, ces derniers étant officieusement devenus les propriétaires de ces

⁹⁶⁰ CHAUVIER, Jean-Marie, « Ceux par qui le changement arrive », in *Le Monde diplomatique*, juin 1986, Cédérom *Le Monde diplomatique* 1978-2004. Sans doute convient-il de préciser que ces réseaux parallèles étaient en grande partie alimentés – avec le consentement tacite des autorités centrales – par l'introduction de devises étrangères. On peut d'ailleurs considérer qu'à partir du début des années 1970, le dollar américain était *de facto* devenu la seconde devise nationale de l'Union Soviétique

⁹⁶¹ *Ibid.*

⁹⁶² Une partie des données que j'expose dans ce paragraphe proviennent de l'ouvrage de William Bland, *The restoration of capitalism in the Soviet Union*, disponible en ligne sur <http://www.etext.org/Politics/MIM/wim/wyl/hoxha/bland/index.html>, consulté le 03/10/2005. Les traductions sont de moi. Ce travail s'appuie en grande partie sur un corpus d'articles de sociologues, économistes et politiciens soviétiques durant la période 1950-1980, qui montre clairement comment les « réformes » économiques conduisant au rétablissement du capitalisme ont été sciemment implantées à partir du milieu des années 1950.

⁹⁶³ GOLDMAN, M.I., « More Heat in the Soviet Hothouse », in *Harvard Business Review*, Volume 49, n°4, 07/1971, p15., in BLAND, William, *The restoration of capitalism in the Soviet Union*, disponible en ligne sur <http://www.etext.org/Politics/MIM/wim/wyl/hoxha/bland/ussrchap7.html>, consulté le 03/10/2005.

entreprises, tirant une rente de la plus-value accumulée et légalement autorisées à disposer librement de la force de travail. Comme le souligne l'ouvrage de William Bland, *The restoration of capitalism in the Soviet Union*, les dirigeants politiques soviétiques se sont dès lors perfectionnés « dans l'art démagogique de la construction d'une société capitaliste décorée de drapeaux rouges, sous les slogans de la "voie léniniste vers le communisme" »⁹⁶⁴.

A ce propos, il est intéressant de considérer un autre exemple des quelques rares mentions que les théoriciens critiques ont fait du « socialisme » est européen, qui apparaît dans une esquisse de déclaration commune de Horkheimer et Adorno (rédigé par ce dernier à la fin des années 1950), visant à clarifier la position des directeurs de l'I.F.S. au sujet de ces régimes :

« Dans la pratique des dictatures militaires camouflées en démocraties populaires, nous ne pouvons voir qu'une nouvelle forme de répression et dans ce qu'on a coutume là-bas d'appeler "idéologie" en un sens positif, la même chose que ce qu'on entend effectivement sous le concept d'idéologie : le mensonge qui justifie la fausseté d'un état de la société. »⁹⁶⁵

Au regard des données historiques exposées ci-dessus, cette analyse paraît fort judicieuse, d'autant que l'analogie entre les deux systèmes est bien plus profonde, plus étroite qu'on l'imaginait communément à l'époque. D'ailleurs, on peut considérer que le « renversement » soviétique du concept d'idéologie n'avait d'égale que l'insistance avec laquelle les médias occidentaux traitaient les dirigeants de ces régimes de « communistes », ce terme devenant simultanément une insulte et une légitimation objective du mensonge démagogique dont parle William Bland. En réalité, il convient de reconnaître aujourd'hui que la convergence infrastructurelle entre les deux régimes politiques était bien plus grande qu'on le pensait durant la « guerre froide », d'où finalement l'anti-climax de cette « chute du communisme » en effondrement de château de cartes. A propos de la période gorbatchévienne, le journaliste Jean-Marie Chauvier remarquait à juste titre, en 1986, qu'un énorme fossé s'était désormais creusé entre l'oligarchie dirigeante et la population soviétique :

« Le "pays réel" sur lequel la direction du parti a pris du retard, c'est également une société transformée par les progrès de l'urbanisation, de l'instruction, et où les façons de vivre et de penser ont lentement évolué. Cette évolution, l'ancien habitant de Moscou des années 60, et l'ancien voyageur des années 70 et 80 aura bien de la peine à la distinguer aux signes les plus visibles du décor de la vie quotidienne. C'est au fil des conversations, à l'observation des comportements, à la rencontre de nouvelles générations qu'il pourra soupçonner les changements sans lesquels le "tournant Gorbatchev" ne serait sans doute pas intelligible. Le plus manifeste de ces changements,

⁹⁶⁴ BLAND, William, *The restoration of capitalism in the Soviet Union*, chapitre 24 : « Moral Stimuli » disponible en ligne sur <http://www.etext.org/Politics/MIM/wim/wyl/hoxha/bland/ussr/hap24-26.html>, consulté le 03/10/2005.

⁹⁶⁵ HORKHEIMER, Max. *Briefwechsel 1949-1973, Gesammelte Schriften 18*, Frankfurt : Alfred Schmidt, 1996, p73. Cité in MULLER-DOOHM, Stefan, *op. cit.*, p338.

c'est la course aux objets, un consumérisme frustré par les pénuries persistantes et de plus en plus stimulé par des comparaisons à l'avantage du mode de vie occidental. »⁹⁶⁶

Après la première étape de « libéralisation » économique des années 1960, le capitalisme d'Etat soviétique s'enfonça, durant la décennie suivante, dans une période de stagnation durable. Les années 1970 furent en effet marquées par un manque chronique de renouvellement de l'équipement industriel (celui-ci représentant désormais un obstacle à l'accumulation capitaliste de la nouvelle bourgeoisie des directeurs d'entreprises d'Etat) et par une baisse générale des dépenses publiques en matière d'infrastructures et de services sociaux (d'autant plus importante que l'oligarchie bureaucratique s'était de nouveau lancée dans une très coûteuse course aux armements avec les États-Unis). L'arrivée au pouvoir de l'ex-chef du K.G.B. Youri Andropov, en 1982, constitua un premier signe d'encouragement pour une nouvelle génération de politiciens soviétiques, défendant (plus ou moins ouvertement, selon qu'il s'agisse d'articles dans des revues économiques spécialisées ou dans la *Pravda*) une seconde impulsion « réformatrice », allant dans le sens d'un « socialisme de marché » (sic)⁹⁶⁷. Quelques grands noms de cette jeune garde soviétique sont évidemment passés à la postérité, comme Mikhaïl Gorbatchev, qui s'empara du pouvoir deux ans plus tard, et son fidèle bras droit Edouard Chevardnadze. D'autres acteurs historiques n'ont laissé aucune empreinte durable : c'est le cas d'Abel Aganbegian, Evgueni Ambartsumov, ou encore Grigori Romanov (qui fut d'ailleurs rapidement évincé par Gorbatchev).⁹⁶⁸ Ce nouveau courant « réformateur » s'appuyait fondamentalement sur le projet d'un retour (enfin) non dissimulé du capitalisme, partageant la même conviction que l'ouverture vers l'économie de marché s'imposait désormais pour l'ensemble du bloc soviétique⁹⁶⁹. De plus, en se positionnant en faveur d'une forme de pluralité démocratique, dont ils espéraient clairement tirer parti, tout en « raflant la mise » économique, ces « réformateurs » contrastaient fondamentalement avec le dogme soviétique en vigueur de « l'unité idéologique du peuple et du Parti », comme le montre également un article de Jean-Marie Chauvier, paru dans *Le Monde diplomatique* en 1985. Celui-ci évoque ainsi un séminaire tenu en avril 1983 à la section économique du comité central du P.C.U.S., durant lequel l'économiste Tatiana Zaslavskaïa présenta un rapport inédit sur la nécessité et les conséquences d'une libéralisation complète de l'économie soviétique :

« Le message était, en substance, celui-ci : il y a des groupes sociaux intéressés à une réforme, il y en a d'autres qui ne le sont pas. Dans le premier de ces groupes, l'auteur place les cadres et les

⁹⁶⁶ CHAUVIER, Jean-Marie, « Ceux par qui le changement arrive », *op. cit.*, *ibid.*

⁹⁶⁷ L'oxymore n'est pas sans rappeler un autre, plus proche de nous, cette fameuse « économie sociale de marché » dont on a tant entendue parler au moment du référendum sur le T.C.E.

⁹⁶⁸ Les deux premiers étaient des universitaires économistes réputés au début des années 1980 dans le bloc soviétique, le troisième un oligarque influent du P.C.U.S., membre du politburo.

⁹⁶⁹ Aganbegian s'était d'ailleurs déjà fait connaître dès les débuts de sa carrière comme l'un des plus fervents défenseurs des « réformes » économiques de 1965.

travailleurs qui bénéficieraient d'une redistribution du pouvoir. Dans le second, la bureaucratie des ministères et la partie la plus passive, la moins qualifiée, des travailleurs. »⁹⁷⁰

Si la *conviction* de la minorité réformatrice, ainsi défendue par l'élève d'Abel Aganbegian, peut en bien des points ressembler à une adaptation réactive à un mouvement infrastructural qui était déjà fortement engagé – et ce malgré les apparences qu'ont fermement entretenues les médias occidentaux et le climat international de la guerre froide – il ne faut pas pour autant s'imaginer que ces théoriciens manquaient de perspicacité quant à la tournure décisive que prenait alors la société soviétique. En dessinant cette opposition quelque peu caricaturale (dans la mesure où l'on sait comment la haute « bureaucratie des ministères » parvint, tout comme les « cadres » – *i.e.* les directeurs d'entreprises d'Etat – à tirer fort bien son épingle du jeu de l'effondrement de l'U.R.S.S.), les « réformateurs » montraient qu'ils étaient parfaitement conscients de suivre une transition historique qui allait dans le sens d'une redistribution du pouvoir au détriment de la masse des travailleurs soviétiques. En 1986 un premier coup décisif fut porté avec l'élimination des contrôles sur les prix, tandis que le gouvernement mettait en place une « réforme des salaires dirigée contre le nivellement » avec l'introduction d'une « part mobile (primes) des salaires portée jusqu'à 30%-40%. »⁹⁷¹ En 1988, le pouvoir mit brutalement fin à ce qui restait de son contrôle direct sur la production industrielle et agricole. En privant l'économie de ses leviers de commande, cette décision eut évidemment d'importantes répercussions sociales. Présentée par Abel Aganbegian comme une « décentralisation » nécessaire pour impulser la « spontanéité » des gestionnaires locaux et des ouvriers, cette brusque accélération du mouvement de libéralisation économique préfigura l'effondrement général des années 1990, en semant un désordre inédit parmi des pans entiers de l'économie soviétique (et notamment le secteur agro-alimentaire), en favorisant une corruption déjà endémique et en aggravant sensiblement les inégalités régionales. **La transition vers le capitalisme mondialisé était désormais acquise.**

Si j'ai tenu à expliciter sous cet angle les développements historiques qu'on a la paresseuse habitude, en Occident, d'occulter derrière les fétiches linguistiques de *glasnost* et *perestroïka*, c'est avant tout pour offrir au lecteur des éléments d'une image d'ensemble des évolutions infrastructurelles qui ont caractérisé le « bloc de l'Est » durant les quatre décennies qui ont suivi la fin de la seconde guerre mondiale, et plus particulièrement pendant cette ultime période, où l'industrie musicale a vraisemblablement détrôné son « rival » pseudo socialiste sur son propre « terrain de chasse ». Il convient de noter, par ailleurs, que des phénomènes analogues ont concerné les autres pays du « socialisme réel » durant la même époque, même si j'ai plus spécifiquement abordé le cas de l'U.R.S.S. Si le combat était clairement perdu d'avance, les autorités de la République Démocratique Allemande ont ainsi tenté, à partir du milieu des années 1970, de « détourner les jeunes du monde musical anglo-saxon auquel ils

⁹⁷⁰ CHAUVIER, Jean-Marie, « La société soviétique des années 1980 : le temps des "contradictions" », *op. cit.*, *ibid.*

(avaient) accès grâce aux médias ouest-allemands, qui (couvraient) plus de 80% du territoire de la R.D.A. »⁹⁷² Il est intéressant de citer quelques exemples de la manière dont ces efforts de « détournement » se sont concrétisés, avec l'apparition d'une scène *rock* est-allemande pour le moins curieuse, comme le montre cet extrait du dossier de *La documentation française* consacré à la « contre-culture de masse à l'Est » :

« Dans les textes du groupe *Pankow*, mais aussi dans ses mises en scène peu conformistes, la fronde est même partout présente. Leur show de 1983, dans le cadre de l'action spectaculaire "Rock pour la Paix", qui a lieu désormais chaque année, n'est pas passée inaperçue : André Herzberg, le chanteur du groupe, d'origine juive, est seul sur scène, à peu près nu. Lentement, il revêt l'uniforme de la Wehrmacht, casque et armes compris. Dans l'obscurité, les 3000 spectateurs – parmi lesquels les officiels des Jeunesses Communistes (FDJ), mais aussi les supporters du groupe – sont déconcertés. Des sifflets fusent. Herzberg joue alors le rôle du petit bourgeois au chômage qui appelle Hitler de ses vœux. L'orchestre intervient et le groupe tout entier hurle le refrain : "Sors donc de ce merdier !" Cinquante ans après la prise du pouvoir par Hitler, dans une société dont les pacifistes dénoncent la militarisation croissante, l'ambiguïté subsiste. Et pourtant, bon an mal an, *Pankow* est autorisé à se produire. »⁹⁷³

Considérons maintenant les paroles de cette chanson du groupe de *rock* est-allemand *Holly Blues Band* (sic), datant de 1982, dont la rengaine pseudo critique, laissant entrevoir une conscience diffuse des contradictions du « socialisme réel » comme forme historiquement localisée de capitalisme d'Etat, pourrait très bien accompagner la musique d'une quelconque formation « alternative » de notre chère « société intégrale » :

« Avoir une voiture, bâtir sa maison,
Bouffe, télé, football, femmes,
On appellerait ça des loisirs, non ?
Moi, j'appelle ça de l'ennui.
Claquer ses devises
Dans les grands magasins
On appellerait ça se payer quelque chose, non ?
Moi, j'appelle ça la société de consommation.
Les jours de fête
S'...later comme des bêtes
On appellerait ça le paradis, non ?
Moi, j'appelle ça la félicité factice.
Transpirer dans les troquets enfumés
Et faire montre d'un peu d'esprit
On appellerait ça transformer le monde, non ?

⁹⁷¹ CHAUVIER, Jean-Marie, « Ceux par qui le changement arrive », *op. cit.*, *ibid.*

⁹⁷² BERTON-HOGGE, Roberte et BLAHA, Jaroslav, *op. cit.*, p18.

⁹⁷³ *Ibid.*, p19.

Moi, j'appelle ça de la masturbation.
Plutôt râler, péter ses boulons, gémir
Que de s'habituer à ça et se résigner.
Attendre, endurer, espérer,
Moi, j'appelle ça de la passivité. »⁹⁷⁴

Enfin, il me paraît fort intéressant de considérer un dernier exemple, extrait d'un article d'un certain Jan Kryzl, paru dans la revue culturelle tchécoslovaque *Tribuna* en 1983 :

« Depuis quelques semaines, nous recevons de nos lecteurs une abondante correspondance concernant les prestations de certains groupes amateurs ou professionnels se réclamant de la "nouvelle vague" du rock. Le dénominateur commun de ces lettres, c'est, pour rester modéré, l'étonnement. Comment peut-on proposer une pareille camelote à notre jeunesse ? demande-t-elles. (...)

Les adeptes du punk-rock produisent des textes et des musiques primaires, arborent une tenue vestimentaire repoussante et un comportement choquant, ils ont des gestes obscènes. Ils refusent tout ce qui est normal, ont des cheveux verts, bleus ou roses, se maquillent et se font tatouer des croix gammées. Tout cela n'est pas très esthétique et plutôt choquant, même pour des citoyens des pays capitalistes, mais c'est plus acceptable que de voir des jeunes lutter contre la société qui les a acculés à la misère et au désespoir. (...) Et la musique vaut bien l'accoutrement. Les mélodies monotones et répétitives – en admettant qu'un bruit caractérisé par un nombre particulièrement élevé de décibels soit une mélodie – font penser que leurs auteurs relèvent plus de l'asile psychiatrique que du monde artistique. En fait, les choses sont plus complexes et plus graves. Car les textes, basés par exemple (...) sur le hurlement, cinq minutes durant, de "Baby, donne-moi une Cadillac" (...) ou encore sur des textes carrément vulgaires tels que : "Elle a le dos crasseux, elle boit pas, elle fume pas, elle sait rien, mais elle aime ça", sans parler du titre d'une chanson du groupe *Fessort lumineux*, "Arrache-toi de là, latrine", ou encore "Notre maîtresse est une reine, elle s'appelle Héroïne" (groupe *Bronze*), tout cela, qui donne l'impression d'avoir été produit par des cerveaux malades, n'en fait que l'expression d'un manque de savoir-vivre, d'un cynisme, d'un nihilisme et d'une idéologie étrangère à la société socialiste. (...)

Celui qui ne fait rien pour en être digne n'a rien à faire sur un podium. Quant à ceux qui, succombant à la paresse et à l'indifférence, permettent que de tels "artistes" se produisent – tant la vision d'une caisse remplie avec facilité les stimule –, ceux-là doivent prendre conscience qu'en agissant ainsi ils enfreignent gravement les principes de la politique culturelle socialiste et servent, consciemment ou non, les dessins de notre ennemi de classe. »⁹⁷⁵

Si ces trois exemples peuvent faire doucement sourire le lecteur, tant s'y mêlent une innocence juvénile, un pathos exhibitionniste et un dogmatisme mortifère chacun bien coutumiers de nos contrées, ils ne soulèvent pas moins des problèmes autrement plus complexes et plus graves – pour reprendre les termes de cet éphémère préposé aux affaires idéologiques

⁹⁷⁴ *Ibid.*

⁹⁷⁵ *Ibid.*, pp23-25.

tchécoslovaque. Car ce dont il est fondamentalement question dans ces trois passages, c'est très exactement de médiations d'une « idéologie étrangère à la société socialiste ». Les exemples des deux groupes de *rock* est-allemands et des extravagances de la scène *punk* tchécoslovaque sont en effet éloquents dans la mesure où ils participent clairement de médiations idéologiques d'un système socio-économique dont une majorité d'acteurs (comme ce M. Jan Kryzl et les lecteurs, certainement nombreux, de *Tribuna*) ne percevait encore moins le caractère intégral, s'imaginant sans doute sincèrement vivre dans un système alternatif au capitalisme.

Le verbiage de ce journaliste sur la nécessité de débusquer l'ennemi de classe apparaît ainsi pour ce qu'il est vraiment : non pas une production idéologique du « socialisme réel », mais une énième médiation idéologique du même système total qui englobe aujourd'hui les multiples manifestations de l'industrie musicale. Que le régime dictatorial tchécoslovaque ait pu habilement se présenter en champion de la lutte contre le gaspillage humain et les psychopathologies propres au capitalisme occidental, ou encore que les tentatives de « détournement » des autorités est-allemandes aient constitué une tactique bien malicieuse, cela ne constitue aucunement la leçon à tirer de telles données historiques.

Ce dont il convient de se rendre compte, c'est que la totalité sociale (dont les infrastructures économiques spatio-temporellement localisées ne constituent que les facettes les plus aisément repérables) a étendu son emprise au XX^{ème} siècle, à un degré tel qu'elle a fini par neutraliser toute velléité d'opposition qui s'était autrefois érigée face à elle. La risible fin des « démocraties populaires », s'évanouissant dans l'hilarité des marchands de pépites du mur de Berlin, n'a fait que souligner à quel point la rhétorique pseudo marxiste était obsolète face aux histoires de latrines des chanteurs *punks*, tandis que le « socialisme réel » était devenu un conte pour enfants démodé à l'échelle d'un continent. Le véritable enseignement de ce « détour historique », c'est que jusqu'au bout, des hommes et des femmes se sont eux-mêmes représentés en train de participer à l'édification de « la voie léniniste vers le communisme », pourchassant les « ennemis de classe » (voire, prenant eux-mêmes « conscience » des services qu'ils rendaient à ces derniers !). Mais on aurait tort d'aller trop vite en besogne, en considérant que ces illusions étaient principalement le fait d'un formidable endoctrinement orchestré par les régimes « socialistes », car tout comme les musiciens du *Holly Blues Band*, les pionniers des démocraties populaires participaient à des médiations d'un même mouvement historique, qui devait, *in fine*, faire se rejoindre sans ambiguïté ces variantes d'un même paradigme, d'un côté du « rideau de fer » comme de l'autre.

Dans les premières lignes de son article *La production des biens culturels en U.R.S.S., une "autre" industrie culturelle*, Ilya Kiriya s'efforce de préciser que les produits « culturels » soviétiques n'étaient pas nécessairement dénués de « valeur esthétique », malgré leur instrumentalisation par le régime en place – comme s'il s'agissait presque pour lui de rétablir là une vérité bafouée par les courants dominants de la pensée contemporaine, voire même une part intime de son passé qu'il souhaiterait sans doute pouvoir brandir sans honte :

« Souvent, l'idéologisation d'une œuvre donnée se passait de façon inconsciente au moment de sa création artistique puisque les artistes (auteurs de livres, musiciens, réalisateurs) partageaient souvent de tout cœur (comme d'ailleurs une bonne partie de la population soviétique) les dogmes idéologiques communistes. Dans ce sens, la création d'une oeuvre n'était pas toujours un processus d'idéologisation artificiel (et donc spécifiquement planifié) imposé par le système mais un véritable acte d'expression esthétique, lequel souvent se concrétisait par la création d'un chef d'oeuvre. »⁹⁷⁶

Sans surprise, on retrouve des indices de croyances similaires dans bien des productions intellectuelles concernant « notre » industrie culturelle. Les propos de l'écrivaine chinoise Rey Chow, professeur de littérature à l'Université de Californie, cités par Paul du Gay dans l'ouvrage *Doing cultural studies*, sont à ce titre fort éloquentes. Evoquant l'usage du *walkman Sony* en République Populaire de Chine durant les années 1990, Rey Chow affirme que l'écoute de « musique populaire "banale" », par opposition à l'écoute de chansons à la gloire des pères fondateurs du régime, n'est justement plus « banale » et devient en fait « un acte contestataire » : « En Chine, dit-elle, "écouter cela n'a rien à voir avec la manière dont Adorno décrit la musique populaire en Amérique, un stage de formation à la passivité, c'est plutôt un sabotage silencieux des exigences collectivistes de l'Etat chinois." »⁹⁷⁷ Que les médiations idéologiques transitant par le biais des chansons « populaires » de l'industrie musicale occidentale puissent être nettement plus « en phase » avec l'infrastructure socio-économique du capitalisme chinois que ne le sont des cantiques officiels vantant les mérites de Mao, voilà une idée qui ne semble effleurer ni cette spécialiste de littérature comparative, ni le « chercheur culturel » Paul du Gay. Sans virer dans une quelconque analyse mécaniciste (qui décréterait sottement qu'à tel stade du capitalisme correspond tel style musical), il semble probant de poser la question sous l'angle des médiations idéologiques objectives de la totalité socio-économique, plutôt que de sauter sans réfléchir dans le wagon déjà bondé des défenseurs de la liberté, de la démocratie – et du marché, cela va de soi. Ce dernier exemple souligne combien il est dégrisant d'aller jusqu'au bout de ce second « détour historique », ne serait-ce que pour entraîner la pensée critique à éviter les pièges d'une pareille « idéologisation inconsciente », quelles que soient les apparences de neutralité ou de contestation que puisse par ailleurs revêtir le travail d'analyse.

Quelques conclusions.

L'évocation de ces deux imposantes « parenthèses » du XX^{ème} siècle aura certes été l'occasion de régler quelques comptes avec les clôtures rassurantes de l'historiographie officielle, mais il s'agissait avant tout d'ouvrir ainsi une perspective plus large pour asseoir cette

⁹⁷⁶ KIRIYA, Ilya, *op. cit.*, *ibid.*

⁹⁷⁷ DU GAY, Paul, *Doing cultural studies*, *op. cit.*, p95.

modeste contribution à l'analyse du capitalisme dans sa phase actuelle. Ce faisant, on s'aperçoit, d'une part, du caractère réellement sinueux de l'évolution historique de l'industrie musicale et, d'autre part, de l'utilité d'une analyse saisissant celle-ci comme un *sous-système du système total* ou, pour utiliser une conceptualisation plus « dynamique », comme un « terrain » spécifique où se joue la dialectique base/superstructure. Frederic Jameson revient longuement sur cette notion centrale de la pensée marxiste dans son ouvrage *Late Marxism*. Le philosophe rappelle tout d'abord que les termes *Überbau* et *basis* « qui suggèrent si souvent une maison et ses fondations, semblent en fait avoir été des termes utilisés dans le domaine des transports ferroviaires, désignant respectivement le matériel rouant et les voies. »⁹⁷⁸ Par ailleurs, Jameson évoque l'interprétation de Walter Benjamin, qui suggéra dans *Le livre des passages* « que la superstructure pourrait être conçue comme ce qui *exprime* la base – nous offrant ainsi une sorte de modèle linguistique »⁹⁷⁹ Jameson rappelle également les apports de Theodor Adorno, dont « la coexistence de l'universel et du particulier constitue (la) vision particulière de l'opposition base/superstructure, puisque l'universel (concept, système, totalité, jusqu'au système d'échange lui-même) apparaît comme l'infrastructure immédiatement inconnaissable, tandis que le particulier se présente comme l'acte ou le fait de conscience ou de culture qui semble être notre seule réalité individuelle, simultanément contrôlée par l'équivalence comme une sorte de champ d'induction magnétique. »⁹⁸⁰ Dans le texte *Le bébé avec l'eau du bain*, Adorno met en garde contre un rejet presque fascisant de la culture au profit d'une fixation de l'analyse sur la matérialité, sur le domaine de l'infrastructure :

« Au centre des préoccupations de la "critique de la culture" il y a toujours eu le mensonge : l'idée que la culture donne l'illusion d'une société qui serait digne de l'homme, mais qui n'existe pas ; qu'elle dissimule les conditions matérielles sur la base desquelles s'élève toute la vie des hommes ; et qu'avec les consolations et les apaisements qu'elle dispense, elle sert à entretenir notre existence dans les mauvaises conditions économiques qui la déterminent. (...) Or cette idée a justement une propension suspecte à devenir elle-même idéologie, comme aussi toute vitupération contre le mensonge. (...) »

Identifier la culture au mensonge seulement, voilà qui est excessivement dangereux à un moment où elle tend effectivement à basculer complètement de ce côté et à ne justifier que trop ce genre d'identification, de sorte que se trouve compromise toute pensée qui entreprend de résister. Si la réalité matérielle désigne l'univers de la valeur d'échange, et la culture par contre tout ce qui se refuse à accepter la domination de la valeur d'échange, alors il n'est certes pas douteux qu'un tel refus reste illusion aussi longtemps que le monde est comme il est. Mais, comme le principe de l'échange libre et équitable est lui-même un mensonge, ce qui le nie est du même coup du côté de la vérité : contre le mensonge du monde réifié de la marchandise, on peut encore trouver un correctif dans le mensonge qui en est la dénonciation. »⁹⁸¹

⁹⁷⁸ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p46.

⁹⁷⁹ *Ibid.*

⁹⁸⁰ *Ibid.*

⁹⁸¹ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia, op. cit.*, pp54-56.

Adorno conclut donc en considérant que même si la superstructure est mensonge, elle est cependant plus vraie que le mensonge de l'universalité et de l'équivalence. Certes, la culture a jusqu'ici constitué un « échec », ajoute-t-il, mais cela ne constitue pas une raison de favoriser encore celui-ci. Pour lui, le plus important est de comprendre le rapport base/superstructure pour le dépasser dialectiquement : « Ceux qui sont étroitement liés ne devraient pas passer sous silence leurs intérêts matériels ni se ravalier au niveau de ces derniers, mais les assumer de façon réfléchie au sein de leur relation pour ainsi les dépasser. »⁹⁸²

Cette visée propre à l'approche critique peut être fort utile pour considérer à nouveau les évolutions socio-économiques mises en avant par certains récents travaux que j'évoquais plus haut. Développant les thèses d'Eve Chiapello et Luc Boltanski, Brian Holmes affirme que le **capitalisme avancé serait parvenu à intégrer et à neutraliser la « critique » politico-artistique des années 1960** ; premièrement, par le biais de la dilution d'importants segments de la classe ouvrière au sein de la « classe moyenne » (grâce à une sorte d'effet « trickle-down »⁹⁸³ idéologique) et la désorganisation de ses « avant-gardes » frappés par la délocalisation de la production industrielle ; deuxièmement, par l'association des travailleurs intellectuels et artistiques à la production d'éphémères et fallacieuses « authenticités », censées répondre à leur propres exigences non-conformistes ; troisièmement, par la mise en place d'un circuit de production fragmentée et l'introduction de nouvelles pratiques managériales basées sur l'autocontrôle et l'autocensure du travailleur flexibilisé (favorisant ainsi un cynisme dépolitisant qui toucherait plus particulièrement les producteurs culturels et médiatiques).

Or, comme je me suis efforcé de le montrer plus haut, on peut penser que cette « critique » politico-artistique contenait déjà en germes sa propre neutralisation, qui s'est effectuée au cours des décennies suivantes. Brian Holmes semble en effet largement surestimer le potentiel révolutionnaire des tenants de cette « critique », dont les exigences « radicales » paraissent fortement teintées de post-romantisme – ce que suggérait déjà Horkheimer au

⁹⁸² *Ibid.*, p56.

⁹⁸³ L'effet « trickle-down » (locution verbale signifiant « couler vers le bas », d'où, littéralement : « effet coulis ») est un concept développé par des *think tanks* économiques libéraux tels que l'*American Enterprise Institute* ou le *Cato Institute* et qui prône le « laissez faire » et l'abaissement optimal de l'imposition publique, afin de permettre, en théorie, une distribution plus fluide des richesses parmi toutes les couches de la population active, et notamment celles qui se situent « en bas » de l'échelle sociale. Formidable carotte, cet « effet coulis » vante les mérites de politiques monétaristes et socialement rétrogrades pour les plus démunis, à savoir que plus les éléments hautement compétitifs et performants de la société (grands actionnaires, entrepreneurs, cadres supérieurs...) seront libres de produire de la richesse, plus celle-ci pourra couler, sans entraves, vers les membres des classes populaires qui, eux à leur tour, pourront devenir propriétaires, actionnaires, milliardaires, etc. Bref, on retrouve le fameux mythe de la « share-holding democracy » (« démocratie d'actionnaires ») qui a permis à Margaret Thatcher de mener à bien le démantèlement de la majeure partie des services publics britanniques. On pourrait cependant soutenir qu'à défaut d'avoir des effets tangibles sur le plan économique, cet « effet coulis » se fait sentir aujourd'hui dans le domaine idéologique, l'industrie culturelle participant d'ailleurs de cette imprégnation des couches populaires par les représentations, les valeurs propres à la frange la plus performante, la plus « militante » des capitalistes.

printemps 1968, lorsqu'il affirmait que les étudiants du *S.D.S.*⁹⁸⁴ se donnaient l'illusion d'être « à la veille de 1848 ». Christopher Lasch aborde cette même question lorsqu'il évoque la « destruction de la nouvelle gauche » américaine des années 1960 dans son ouvrage *Culture de masse et culture populaire*. La propension à la starisation que l'on observe dans le traitement médiatique de personnalités comme Abbie Hoffman et Jerry Rubin est déjà frappante en soi, mais on peut se demander s'il n'y avait pas, chez les « acteurs » du mouvement, parmi les militants de base, une même *volonté de stars* ? En observant comment les activistes de cette « nouvelle gauche » se positionnaient face à leurs propres célébrités, ces « figures tragi-comiques de la contre-culture »⁹⁸⁵, on est en effet amené à s'interroger sur la nature des médiations idéologiques propres à ces sous-groupes politico-artistiques, qui s'apparentent singulièrement aux phénomènes d'*adéquation idéologique* caractérisant l'industrie musicale dans la seconde étape historique de son développement. Certes, la contestation populaire (qu'elle soit d'origine étudiante, salariale ou « minoritaire ») a été nettement plus importante à la fin des années 1960 que dans les décennies suivantes et le soi-disant état de « non-gouvernabilité » (*ungovernability*) a objectivement constitué l'un des prétextes mis en avant par les *think tanks* de Margaret Thatcher et de Ronald Reagan pour justifier la réaction conservatrice. Mais sans doute Brian Holmes exagère-t-il quelque peu en affirmant que « l'agitation démocratique » a semblé à ce point capable de radicalement transformer les relations sociales, que le capitalisme a dû mettre au point des stratégies précises afin d'échapper à cette menace pressante.

Il paraît plus juste de considérer que **les modifications dans le domaine du salariat énoncées ci-dessus participent d'une importante restructuration infrastructurale** dont la financlarisation croissante et le redéploiement transnational du capital constituent, en outre, des aspects essentiels. Mais, de même qu'il serait illusoire de surestimer l'autonomie superstructurelle en cédant à la vision édulcorée d'une « critique » artistique matériellement capable de renverser le système capitaliste, il convient de rester prudent lorsqu'on présente les transformations au sein des rapports de production comme étant autant de « réponses » précises du capital, qui auraient alors chacune pour but de remodeler en quelque sorte la superstructure culturelle, en agissant directement sur la « morphologie idéologique » des travailleurs. En fin de compte, comme l'illustrent clairement les deux « parenthèses historiques », **il convient de se méfier d'une interprétation par trop mécaniciste des rapports entre la base socio-économique et les phénomènes superstructurels**. Frederic Jameson propose ainsi d'appréhender la question de la base et de la superstructure non pas comme une « théorie à part entière, mais plutôt comme la désignation d'un problème, dont la solution constitue toujours une invention *ad hoc* unique. »⁹⁸⁶

C'est à ce stade de la réflexion qu'intervient une réactualisation de l'approche critique, comme celle que l'on peut formuler en confrontant l'analyse de l'industrie musicale – de ses

⁹⁸⁴ La *Sozialistischer Deutscher Studentenbund* (association des étudiants socialistes allemands) fut l'une des organisations les plus influentes lors des révoltes étudiantes de la fin des années 1960 en Allemagne Fédérale.

⁹⁸⁵ LASCH, Christopher, *op. cit.*, p59.

⁹⁸⁶ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p46.

évolutions historiques sinueuses - avec la théorie critique francfortienne de l'industrie culturelle. La relecture de *La dialectique de la raison* permet de mettre en perspective les modifications les plus récentes du capitalisme contemporain comme relevant d'autant de « spécialisations » de l'industrie culturelle qui étaient, en réalité, déjà latentes depuis longtemps. En ce sens, les « prédictions » de Horkheimer et Adorno s'avèrent d'une extrême pertinence (même si certaines propositions isolées s'avèrent tout à fait inadaptées pour rendre compte de la situation actuelle) pour comprendre le caractère totalisant – sinon « totalitaire » – de la société actuelle. Mais plus que tout, l'approche critique offre des combinaisons épistémologiques pour analyser le rapport base/superstructure, non pas comme un système de déterminations ou encore d'interactions réciproques, mais plutôt en pénétrant au cœur de ce qui dynamise cette relation, à savoir la participation même des acteurs sociaux particuliers à l'universalité, à travers des médiations idéologiques empiriquement observables. Le « champ » des musiques actuelles représente, de ce fait, un terrain hautement propice à l'exploration de ce « problème » théorique de la pensée marxiste – et, par extension, des sciences sociales en général – puisque celui-ci apparaît comme étant presque, à lui seul, *one big mediation* qui se décline à travers des formes aussi variables qu'il existe d'expressions possibles par le particulier.

En conclusion, c'est pour cette raison également que l'*industrie musicale* apparaît finalement comme un concept pouvant être à la hauteur de son objet – et de sa tâche. Mais, comme le souligneront les chapitres suivants, il s'agit bien d'un concept, qui ne peut pas être *juste* en soi, mais seulement plus ou moins utile pour saisir des éléments de la réalité sociale et ce que l'homme peut en faire.

3. Théorie et pratique de l'industrie musicale.

A. Eléments pour un modèle critique de l'industrie musicale.

J'ai rappelé, dans la première partie de ce travail, comment la pensée d'Adorno et son mode de présentation philosophique – cette *Darstellung* si caractéristique – peuvent être apparentés à une méthode de réflexion et une forme d'écriture « dodécaphonique ». Comme bien d'autres dispositifs de la pensée philosophique d'Adorno, la notion de « **modèle critique** » tire ses origines d'une analogie musicale. Dans son ouvrage *Late marxism*, Frederic Jameson se penche sur l'étymologie de ce terme :

« Le modèle, pour Schönberg, désigne le matériau brut d'une composition spécifique ou son point de départ thématique : c'est-à-dire, pour la musique dodécaphonique, la rangée elle-même, l'ordre particulier et la configuration des douze notes de la gamme (...). Ce qui était séparé dans la musique classique – les "thèmes" initiaux et leur "développement" ultérieur – devient ainsi réuni. (...) Une certaine philosophie antérieure ou classique pourrait également être décrite d'une façon analogue, comme la séparation d'un "matériau thématique initial" – l'idée philosophique ou le problème – et son développement subséquent – l'argumentation et le jugement philosophiques. (...) Ce que nous devons retenir, c'est l'implication que la philosophie "dodécaphonique" fera son travail autrement que le texte classique : le concept ou le problème ne sera pas indépendant de la *Darstellung* mais convergera avec celle-ci ; il n'y aura pas d'événements conceptuels, pas d'"arguments" du type traditionnel, menant à des summum de vérité ; le texte deviendra une variation infinie dans laquelle chaque chose est récapitulée à chaque moment, sa conclusion ne pouvant être finalement atteinte que lorsque toutes les variations ont été épuisées. »⁹⁸⁷

Dans une approche critique réactualisée et appliquée aux recherches en sciences sociales, il s'agirait de veiller, d'une façon similaire, à ce que la conceptualisation ne précède pas la réflexion. L'argumentation ne devrait pas venir activer et « discuter » un concept prédéfini mais participer simultanément à l'élaboration de celui-ci, grâce à un processus dialectique d'observation et d'analyse, de recherche empirique et théorique. S'agissant de l'industrie musicale, c'est donc en tentant d'appliquer une démarche analogue que j'ai peu à peu exploré ce concept, l'éclairant tantôt par rapport à tel ou tel contexte social donné, tantôt en fonction de telle ou telle évolution historique, réarticulant sans cesse entre elles les diverses perspectives analytiques qui sont constitutives de l'émergence d'une telle notion. Si le lecteur a ainsi pu avoir le sentiment d'être parfois « ballotté » d'un point d'observation à un autre, ou subitement confronté à telle caractéristique alors que d'autres, tout aussi essentielles, semblaient momentanément se retirer dans l'ombre, il paraît maintenant d'autant plus utile de rassembler et de synthétiser ces divers

⁹⁸⁷ *Ibid.*, pp61-62.

points, non pas pour apporter une conclusion formelle, mais plutôt dans le but de recenser les éléments que requiert un « modèle critique » *opérationnel* de l'industrie musicale contemporaine.⁹⁸⁸

Je tiens cependant à préciser auparavant les limites de cette proposition conceptuelle ; visant un domaine précis et restreint de la réalité sociale, elle ne prétend à aucune espèce de validité universelle. De plus, il s'agit de considérer ces éléments pour un modèle critique comme participant, modestement, de la mise en place d'une approche théorique d'ensemble, en ce sens qu'ils appellent et engagent nécessairement à d'autres analyses « sectorielles » pouvant contribuer à la réactualisation de la théorie critique. Ces deux précisions insistent donc fondamentalement sur le caractère transitoire d'un apport conceptuel qui s'inscrit dans la perspective de recherches futures et d'un travail collectif de plus grande envergure.

A.1 Du « macro-contexte »...

Un premier élément essentiel peut se résumer par la proposition suivante : il est inutile d'essayer de concevoir l'industrie musicale si l'on ne prend pas en considération l'**environnement socio-économique dans laquelle elle se développe**. Observer aujourd'hui ce cadre, implique d'être alerte face aux **modifications les plus marquantes** ayant permis de consolider le système économique capitaliste dans ses phases les plus récentes⁹⁸⁹. Il s'agit donc de prêter plus spécifiquement attention à quatre phénomènes contemporains :

- la concentration oligopolistique ;
- la financiarisation du capital ;
- son redéploiement transnational;
- la déconcentration de la production.

La séparation de ces quatre grandes « tendances » propres au capitalisme avancé paraît quelque peu arbitraire dans la mesure où celles-ci sont étroitement complémentaires et participent d'un même mouvement général de restructuration, mais pour les besoins de la présentation, il convient toutefois de respecter ces distinctions usuelles. Ce sont en effet ces quatre phénomènes qui déterminent, en quelque sorte, le contexte macro-économique (ou, plutôt, le « macro-contexte » socio-économique) dans lequel s'insère aujourd'hui l'industrie musicale ; sans une

⁹⁸⁸ Il convient néanmoins de préciser que ce chapitre ne constitue aucunement une espèce de pré-conclusion générale, mais tend plutôt vers une tentative de définition d'une base de travail pour des recherches à venir.

⁹⁸⁹ Pour ce bref exposé je ne me réfère pas à une source en particulier ; la présentation s'appuie sur la lecture de travaux d'un ensemble d'auteurs contemporains figurant dans la bibliographie, à laquelle s'ajoute une consultation prudente du portail « Economie » de l'encyclopédie libre *Wikipedia*, disponible en ligne sur <http://fr.wikipedia.org/wiki/Portail:%C3%89conomie>, consulté le 10/10/2005.

connaissance préalable de celui-ci, il paraît difficile d'envisager un modèle conceptuel qui soit à même de rendre compte de son objet. Il importe donc de proposer une définition sommaire de ces quatre tendances lourdes.

Contrairement à la concentration monopolistique, que de nombreux économistes (à commencer par Friedrich Pollock, de l'I.F.S.) ont analysé comme la forme de développement économique prédominante à partir des années 1930, le **mouvement de concentration oligopolistique** est avant tout caractérisé par une situation dans laquelle un nombre réduit (mais néanmoins relativement stable) de grandes firmes se trouve, en principe, engagé dans une situation de concurrence sur un marché donné. Dans les faits, on constate toutefois que de nombreux secteurs industriels présentent des formes de concentration oligopolistique, sans que cela ne se traduise automatiquement par une intensification de la concurrence sur les marchés concernés. Ceci peut être imputé à deux facteurs essentiels. D'une part, la situation d'oligopole est avantagée de fait par les instances régulatrices internationales (O.M.C., O.C.D.E.), supranationales (Commission Européenne, etc.) ou nationales (S.E.C. aux Etats-Unis, A.M.F. en France), qui défavorisent officiellement les fusions et acquisitions de nature monopolistique. D'autre part, la **structuration financière du capital** constitue un second facteur explicatif, celui-ci étant désormais majoritairement détenu non pas par les grandes firmes elles-mêmes, mais par des détenteurs de capitaux externes : investisseurs du secteur bancaire et des assurances, fonds d'investissement privés, fonds de pension, etc. L'objectif de pure rentabilisation propre à ce type d'accumulation a en effet pour conséquence de freiner l'apparition de stricts monopoles dans la mesure où le grand actionariat tire un bénéfice considérable de ce contexte oligopolistique, dans lequel le capital reste potentiellement mobile à tout moment, aisément transférable d'un (re)placement à un autre⁹⁹⁰.

Si ces deux grandes tendances sont importantes à rappeler pour ce qui est de l'appropriation et de la circulation du capital (dont bien des observateurs notent, par ailleurs, le caractère de plus en plus « fictif »), il convient de considérer les corrélations qui existent dans le domaine de la production. Le troisième phénomène notable est en effet un **redéploiement transnational du capital**, que l'on a désormais l'habitude de représenter comme étant l'une des principales facettes de la « mondialisation » – l'autre étant bien sûr le développement quantitatif des échanges commerciaux internationaux et plus particulièrement ceux qui garantissent, encore une fois, l'hégémonie des « grands investisseurs » occidentaux (avec la complicité aisément assurée des élites économiques locales)⁹⁹¹. Ce redéploiement a eu pour conséquence de

⁹⁹⁰ On observe finalement là une application moderne de la vieille sagesse populaire qui recommande de ne pas « mettre toutes ses billes dans le même sac » !

⁹⁹¹ Il a été judicieusement rappelé, ces dernières années, que la « mondialisation » n'avait de ce point de vue-là, rien de particulièrement inédit. Des raids vikings à l'impérialisme colonial du XX^{ème} siècle, en passant par les voyages de Marco Polo, l'histoire de l'humanité a été constamment marquée par l'augmentation des « échanges » (sic) à l'échelle planétaire. Cette évidence souligne d'ailleurs le risque, auquel se livrent tant de détracteurs autoproclamés de la « mondialisation », de focaliser sur un détail du développement actuel du capitalisme, ce qui explique sans doute l'omniprésence de ce terme dans tant de discours médiatiques et politiques, la « globalisation » devenant, de cette façon, soit un simple paravent idéologique, soit un « concept » fourre-tout qui permet justement de ne rien comprendre.

transférer la majeure partie de la production industrielle dans des zones du globe où la force de travail est la moins onéreuse, tandis qu'une part encore majoritaire de la consommation des biens ainsi produits s'effectue dans les régions où résident les principaux détenteurs de capital (Europe de l'Ouest, Amérique du Nord, Asie du Nord Est). Mais la fameuse « délocalisation » n'est pas la seule transformation importante, puisque c'est avant tout l'apparition d'un **circuit de production fragmenté et déconcentré** qui marque l'aube du nouveau millénaire, la réalisation de biens et de services étant de plus en plus souvent confiée à des unités de production de taille restreinte, sous la forme d'un sous-traitement quasi généralisé. Cette autre conséquence indirecte de la financiarisation du capital, qui se manifeste sous les traits d'un circuit de production et de distribution « à flux tendus », peut désormais aller jusqu'à la **mise en concurrence de producteurs individuels sur de vastes marchés, ce qui est notamment le cas dans le domaine des services ou des productions « culturelles »**.

A.2. ...à la configuration socio-économique.

Lorsqu'on observe la configuration « interne » de cette « branche » industrielle permettant de réaliser de la plus-value grâce à la production et la distribution de produits musicaux, les déclinaisons du « macro-contexte » sont manifestes, à commencer par le fait que **l'industrie musicale se prête aujourd'hui de façon décisive à un système économique mondialisé** ; son emprise est en effet tout aussi patente dans certaines zones reculées de « pays en voie de développement » qu'au centre des grandes conurbations occidentales (sans pour autant – précisons-le, une fois de plus – que cette couverture globale ne se traduise nécessairement par une standardisation, une homogénéisation universelle des pratiques et des « usages » musicaux)⁹⁹². De plus, on constate qu'à bien des égards, l'industrie phonographique s'est trouvée « **en avance** » du point de vue de ces modifications clefs, par rapport à d'autres secteurs. Ainsi, depuis la première reconsolidation du secteur après la grande dépression économique des années 1930 (qui s'est effectuée grâce à l'injection de capitaux provenant de l'industrie radiophonique et la « rationalisation » du circuit de production), celui-ci a connu en permanence **une situation de concentration oligopolistique**, marquée par une série de « crises » ou de ralentissements cycliques (1929-1938 ; 1950-1955 ; 1975-1984 ; 1998-2005), qui ont systématiquement constitué l'occasion de « rééquilibrages » entre les quatre à six firmes dominantes, que cela se traduise par la consolidation d'une nouvelle entité ou la disparition d'un ancien acteur influent, dont le capital est soit absorbé par un concurrent, soit transféré vers un tout autre domaine d'activité.

⁹⁹² A ce titre, il aurait été intéressant de développer plus amplement des observations personnelles que j'ai pu effectuer, durant de récents séjours au Surinam et au Canada, qui ont notamment chacun confirmé l'importance des sous-cultures musicales et la pertinence d'une approche analytique s'appuyant sur celles-ci en tant qu'« angle d'attaque » du système de l'industrie musicale dans sa globalité.

De façon similaire, il serait malaisé de rendre compte de la structuration économique actuelle de l'industrie phonographique sans évoquer l'éclatement de ses « bases » financières, qui font qu'il devient finalement difficile d'accréditer l'idée selon laquelle il existerait encore de véritables distinctions structurelles entre l'industrie du disque et les autres secteurs industriels spécialisés dans la communication⁹⁹³ (voire même entre ces grands conglomérats médiatico-culturels eux-mêmes et des groupes ayant pour spécialisation des biens et des services tels que le B.T.P., l'approvisionnement en eau potable ou encore les transports publics). De même, alors que l'on aurait pu s'attendre à ce que ce mouvement de financiarisation entraîne une plus grande rationalisation (dans le sens d'une coopération et d'une distribution de compétences plus efficace) au sein d'entreprises de ce secteur que la concentration oligopolistique viendrait ainsi rapprocher, il n'en est rien : les hypothétiques effets bénéfiques de l'appartenance (plus ou moins directe) à un même groupe investisseur sont automatiquement contrebalancés par la **réorganisation de la production** qui, dans ce secteur comme dans d'autres, pousse les unités de sous-traitement (et jusqu'aux exécutants⁹⁹⁴ individuels eux-mêmes au sein de ces unités) à **une concurrence de plus en plus acharnée**.

Un point sur lequel l'industrie musicale a depuis longtemps constitué un « pionnier » en matière de production – et plus spécifiquement du point de vue des *rapports de production* – est **l'absence de salariat parmi le premier échelon de ses exécutants**, à savoir les auteurs, compositeurs, interprètes et musiciens sans lesquels la musique ne peut tout simplement pas exister⁹⁹⁵. La dimension historique de cette particularité mérite d'être soulignée, puisque les musiciens appartenant aux orchestres des grandes stations radiophoniques occidentales des années 1920 étaient, quant à eux, rémunérés sous la forme d'un salaire fixe, tandis que jusqu'au début des années 1940, les artistes enregistrant des disques étaient payés sous la forme d'un cachet unique, reçu lors de l'enregistrement. Avec la réorganisation du secteur suite au krach boursier de 1929, les orchestres radiophoniques furent rapidement écartés, à quelques exceptions près, au profit de la diffusion sur les ondes d'enregistrements en format vinyle, procédé bien plus rentable dans la mesure où il n'y avait alors plus aucun coût supplémentaire à part l'achat éventuel du disque (au cas où celui-ci n'aurait pas été édité par une société du même trust). Cette situation, dans laquelle de nombreux musiciens « populaires » américains percevaient une injustice flagrante – leurs chansons étant diffusées quotidiennement sans que la station radiophonique ne leur verse de « droits » –, a fini par provoquer un vif ressentiment chez certains artistes (notamment les auteurs compositeurs, organisés au sein d'un syndicat corporatiste). A la suite

⁹⁹³ Il convient néanmoins de nuancer cette remarque en soulignant les apparents antagonismes qui distinguent, dans ce domaine musical, producteurs de *hardware* et producteurs de *software*, séparation qui s'est confirmée ces dernières années et à laquelle le retrait de *Sony* du marché du disque n'est sans doute pas étranger.

⁹⁹⁴ Je vise ici uniquement les exécutants intermédiaires chargés de la conception, de l'encadrement de la production, de la commercialisation et des activités annexes (communication, logistique, événementiel, etc.) – et non pas les artistes et musiciens eux-mêmes, ni les travailleurs chargés de la production matérielle des supports ou encore de leur transport.

⁹⁹⁵ Assurément on ne peut pas en dire autant de cette « autre » industrie culturelle qui sévissait de l'autre côté du rideau de fer !

d'un mouvement social au cours du début des années 1940, la société *Decca* fut la première à instaurer une rémunération sous la forme de droits d'auteur, qui s'étendit bientôt à l'ensemble de l'industrie phonographique⁹⁹⁶. Comme on le sait, ce système particulier de rémunération par le biais d'une « rente » proportionnelle à la diffusion globale reste encore de mise aujourd'hui pour de nombreux musiciens intégrés à l'industrie du disque ; l'absence de salariat fixe constitue ainsi l'une des caractéristiques fondamentales de ce secteur, **préfigurant à bien des égards la fragmentation et la déconcentration de la production** qui devient de mise aujourd'hui, sous de multiples formes (et dans bien d'autres « branches » industrielles), que celles-ci soient désignées par les termes « free-lance », « intermittence », rémunération « à la pige » ou encore, plus classiquement, « intérim ».

On a vu comment cette structuration des rapports de production a pu constituer l'une des sources principales de la rentabilité financière de l'industrie du disque, permettant la coexistence d'une écurie réduite de stars « à gros tirage » et d'un catalogue plus fourni de « petits artistes », alimenté par des « viviers » de prétendants. Aujourd'hui, les émergences continuent de jouer un rôle tout aussi important que les produits standard, directement conçus par les cadres des éditeurs phonographiques. Il s'agit donc, sur le plan de la production, de gisements réguliers, qui sont *de facto* pleinement intégrés dans le système de l'industrie musicale, tant au niveau de la base économique qu'en ce qui concerne sa dimension superstructurelle. Actuellement, on s'aperçoit en outre que, si l'industrie musicale a été « en avance » sur le plan de la déconcentration de la production (en instaurant des relations dans lesquelles le détenteur du capital restait propriétaire des moyens de production et bénéficiaire ultime de la plus-value réalisée), ce *sous-système* présente également des **innovations marquantes du point de vue de la déconcentration de la diffusion**. On peut en effet considérer que le développement des échanges de fichiers numériques sur le réseau internet participe d'une extension de ce mouvement général de décentralisation, comme je l'ai déjà signalé à plusieurs reprises. Il est cependant malaisé de comprendre en quoi ce phénomène relativement récent peut constituer un symptôme préfigurant potentiellement de nouveaux modes d'organisation socio-économique, sur une échelle bien plus large, si l'on ne saisit pas l'importance particulière qu'ont pu (et, en un sens, qu'ont dû) revêtir les phénomènes superstructurels dans le développement historique de l'industrie musicale. Tout comme mes travaux permettent de montrer en quoi cette *industrie* spécifique ne peut être pleinement appréhendée sous l'angle de ses seules « manifestations infrastructurales », l'analyse de sa configuration socio-économique et de son évolution historique particulières suggèrent, réciproquement, des pistes intéressantes pour penser autrement le capitalisme dans sa phase actuelle.

⁹⁹⁶ C'est également à partir de cette époque que l'inscription à la S.A.C.E.M. commença à se généraliser parmi les musiciens français désireux de faire ainsi carrière grâce à l'industrie phonographique et la diffusion radiophonique.

A.3 Dimensions interindividuelle et intraindividuelle.

Pour nous en tenir néanmoins à l'objet de ce chapitre, il convient de souligner de nouveau **l'importance fondamentale de la participation des acteurs sociaux** ; une conceptualisation de l'industrie musicale qui ferait l'impasse sur ce point serait en effet incapable de rendre compte de son objet. Ceci constitue d'ailleurs un autre point sur lequel la théorie critique de l' « Ecole de Francfort » peut être d'une riche inspiration, puisque les membres de l'I.F.S. ont tôt fait de reconnaître la nécessité de cette posture épistémologique que Miguel Abensour a ultérieurement qualifié de « micrologique », et qui accorde toute sa place à la dimension quotidienne, presque « intime », des phénomènes sociaux étudiés.

A ce titre, on peut rappeler la **diversité des situations quotidiennes** où l'industrie musicale « se pratique ». Du repas au restaurant mâché au son de la radio, au trajet en voiture, où l'on se repasse sa chanson préférée du moment ; du concert cher payé à la séance de natation, ; des courses hebdomadaires en grande surface, où le murmure des tubes accompagne le grincement de la caddie, à la soirée entre amis où Untel a encore mis ce live *Noir Désir* ; la musique n'est certes jamais loin, même pour le moins « musicophile » d'entre nous, mais la multiplicité de situations où l'on s'avère être récepteur de musique (voire même émetteur indirect⁹⁹⁷) constitue un élément significatif pour toute étude souhaitant circonscrire ce domaine spécifique de la réalité sociale. Il faut également tenir compte de l'apparente **diversité formelle de ces pratiques**, puisqu'il est clair que l'expérience d'un concert de *Radikal Satan* – groupe de *rock expérimental* argentin actuellement établi en France – impliquera *a priori* d'autres formes de participation individuelles et collectives qu'une performance du rappeur new-yorkais *Mos Def* (tout comme ces événements s'accompagneront de représentations, de discours et de pratiques différents selon les sous-groupes d'acteurs sociaux ainsi mobilisés).

Pour être en mesure de saisir les particularités de cette dimension interindividuelle de l'industrie musicale, certaines approches spécifiques aux sciences de l'information et de la communication semblent particulièrement appropriées, notamment dans ce qu'elles apportent comme pistes pour l'exploration des processus de communication interpersonnelle. Même si on a souvent le réflexe de considérer l'industrie musicale comme relevant de problématiques macro-sociales (en la réduisant à sa seule dimension de secteur industriel phonographique), il est important de ne pas sous-estimer l'importance des rapports interindividuels pour la structuration des pratiques, des préférences et des « goûts » personnels. Le compte-rendu de mes travaux de recherche empirique s'efforce par conséquent de mettre l'accent sur l'importance de l'observation directe et la richesse des situations d'entretien « libre » (que ceux-ci se déroulent de façon individuelle ou collective), non seulement pour ce que l'on peut en tirer comme conclusions d'ordre

⁹⁹⁷ Je songe par exemple, ici, à l'automobiliste qui, arrêté aux feux tricolores, « fait partager » aux passants les notes musicales que diffuse son poste réglé sur telle ou telle station de radio, ou encore au promeneur inconnu qui, sans même en être tout à fait conscient, se met à siffler devant vous le refrain d'une chanson écoutée (ou entendue) plus tôt dans la journée, tandis que l'on avance sur une piste de grande randonnée, perdue au fin fond d'une vallée des Pyrénées.

méthodologique, mais, de façon plus pragmatique, pour la place que de tels dispositifs de recherche accordent à l'intersubjectivité (avec toutes les nuances qu'une approche critique doit apporter à cette notion). S'effectuant à partir du « terrain » de la musique, sur lequel viennent se cristalliser tant d'élans affectifs individuels et de stratégies collectives diverses, cet accès au domaine intraindividuel ouvre une **dimension psychique** dont il convient de rendre compte de manière lucide, en évitant de tomber dans le piège d'un psychologisme réducteur.

On envisage difficilement que la recherche en sciences sociales puisse proposer une conceptualisation pertinente de l'objet visé sans être pleinement attentive à ces « petits détails » de la quotidienneté. De la même façon que l'industrie musicale ne peut évidemment pas « se réaliser » sans la participation des acteurs sociaux, il appartient au modèle critique de souligner en quoi l'analyse de ces dimensions interindividuelle et intraindividuelle gagne en clarté, dès lors que l'on conçoit chacun de ces participants comme étant objectivement des **médiateurs d'un sous-système spécifique**, dont il convient par ailleurs d'explicitier plus finement les mécanismes d'autorégulation.

A.4. Un système cohérent de médiations.

Comme je me suis attaché à l'illustrer dans le précédent chapitre, le concept de « médiation culturelle » est d'une grande utilité pour appréhender la manière dont la musique acquiert son existence sociale, c'est-à-dire comment elle cesse de n'être que le résultat d'une activité artistique individuelle ou collective, dont il incomberait plus spécifiquement à la musicologie et à la théorie esthétique de rendre compte. Qu'on le désigne par ce terme ou non, ce concept est donc crucial : d'une part, car **c'est lui qui permet de constituer à partir de ces pratiques individuelles ou collectives un objet propre aux sciences sociales** (et plus particulièrement aux recherches dans le domaine de la communication sociale) ; d'autre part, car sans cette notion, il serait finalement fort difficile d'explicitier scientifiquement comment les « musiques actuelles » *deviennent effectivement – empiriquement – autre chose que de simples occurrences acoustiques* (ou encore de grandes œuvres artistiques).

Dans l'optique du sociologue Antoine Hennion, la « médiation culturelle » apparaît tout d'abord comme **un processus dialectique entre l'art et la société, permettant de lier le créateur et le public**, au-delà d'une œuvre délestée de ses anciennes fonctions culturelles depuis l'autonomisation de l'art au XIX^{ème} siècle. Pour cet auteur, il n'est pas question d'isoler « la musique d'un côté, le public de l'autre, et entre eux des moyens asservis »⁹⁹⁸, car « *tout se joue au milieu*, chaque fois, dans un face-à-face précis avec des interprètes, à travers des médiateurs

matériels particuliers, instrument, partition, rampe de la scène ou lecteur de disque, séparant selon les cas des vedettes et un public, des "morceaux" et des amateurs, des œuvres et des interprètes, un répertoire et des mélomanes, des émissions et des auditeurs, un catalogue et un marché... »⁹⁹⁹ On saisit donc l'importance de l'hypothèse selon laquelle les « médiations culturelles » se sont développées, au cours du siècle dernier, sous une multitude de formes matérielles et techniques qui permettent, chacune selon leurs spécificités, que se produisent ces rencontres dynamiques entre logiques sociales et logiques artistiques. De même, s'agissant des « musiques d'aujourd'hui »¹⁰⁰⁰, il est juste d'affirmer, avec ce chercheur, que les médiateurs modernes peuvent apparaître tel « un long réseau d'intermédiaires plus ou moins spécialisés et coordonnés, qui servent à traduire l'un dans l'autre le langage des professionnels et les désirs du public »¹⁰⁰¹. Mais ce même terrain des « musiques actuelles » est aussi l'occasion de constater à quel point les « médiations culturelles » se sont « ouvertes », au cours du XX^{ème} siècle, pour n'être décidément pas plus « l'affaire » des seuls acteurs et spectateurs ainsi réunis, qu'une « chasse gardée » d'intermédiaires spécialistes de cette rencontre/traduction.

Il ne faut certes pas minorer le rôle des médiateurs professionnels – dont on a pu saisir les caractéristiques au travers d'observations et d'analyses présentées dans la seconde partie de mon travail – ni non plus s'égarer en contestant le fait que la médiation puisse constituer une convergence productive de représentations et d'intentionnalités propres aux créateurs et aux auditeurs. Cependant, **une approche critique combinant à la fois une vision de l'évolution historique de son objet avec une perspective socio-économique d'ensemble, permet de mettre en évidence plusieurs éléments significatifs concernant les « médiations culturelles » spécifiques au champ des « musiques actuelles ».**

Premièrement, l'existence sociale des œuvres (c'est-à-dire ici, des morceaux de musique, des chansons diffusés) ne dépend pas exclusivement de la rencontre symbolique de l'artiste/musicien et du spectateur/auditeur, fût-elle encore savamment orchestrée par un intermédiaire spécialisé. Pour que ces « produits culturels » aient une résonance sociale (dont la diffusion plus ou moins importante ne constitue évidemment qu'un premier indice empirique), ils doivent eux-mêmes se constituer en vecteurs de communication sociale, en dépassant par conséquent le seul cadre de l'expérience esthétique interindividuelle. L'exemple historique de l'industrie du disque montre que celle-ci n'aurait pas été en mesure de se développer d'une façon aussi prodigieuse *hors* de cette **résonance collective**, qui a par ailleurs exigé des **médiations afférentes à la musique « populaire »** qu'elles incorporent elles-mêmes des éléments permettant de **légitimer, de dissimuler (voire même de stimuler) d'importantes évolutions socio-économiques du siècle dernier.**

⁹⁹⁸ HENNION, Antoine, *op. cit.*, p16.

⁹⁹⁹ *Ibid.* C'est moi qui souligne en italique.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p302.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p305.

Deuxièmement, bien que s'appuyant sur la situation, ou le « prétexte » musical, les représentations, les motivations et les pratiques des divers acteurs sociaux participant de ces médiations « ouvertes » ne renvoient pas nécessairement vers une coproduction du *sens* – on peut même considérer que c'est là un attribut tout à fait « accidentel » des médiations et non plus l'une de leurs finalités –, mais plutôt vers la dissolution même de ce caractère subjectif de l'œuvre, au profit d'une affirmation diffuse de la totalité sociale. Ce constat renvoie fondamentalement au fait que les « médiations culturelles » spécifiques au domaine des « musiques actuelles » contribuent à la transmission de représentations de plus en plus abstraites dans lesquelles les références à la question du *sens* deviennent soit « taboues » soit volontairement écartés par les partenaires de la médiation.

Toutefois, cette optique ne doit pas inciter le chercheur à observer les processus conférant à la musique son existence sociale tels des injonctions unidirectionnelles, émises par un chimérique « porte-parole » de la totalité sociale, mais justement comme relevant de **coproductions collectives** : ce sont bien les acteurs sociaux qui participent eux-mêmes à la mise en place de ces médiations, quel que soit leur statut individuel dans la « chaîne communicationnelle » (ou dans le circuit de production/distribution/consommation propre à l'industrie du disque) – d'où la **nécessité de repenser et d'élargir la notion de médiateur**. Si ces « médiations culturelles » relèvent bien de la superstructure idéologique, ceci ne signifie pas pour autant qu'elles constituent un simple reflet d'une infrastructure socio-économique figée, pas plus qu'elles ne seraient l'expression de « valeurs » inhérentes à telle ou telle classe sociale : il s'agit justement de médiations, c'est-à-dire de « **points** » de rencontre et d'interaction entre la **totalité sociale et ce qu'il demeure de singularités chez les individus**, avec tout ce que cela peut encore impliquer comme réciprocitys dynamiques, en termes de construction de la réalité sociale. N'étant donc aucunement une simple « transposition superstructurelle » de la réalisation de plus-value qu'effectue le capital à partir des « produits culturels », la *médiation idéologique* peut se concevoir comme ce qui « traduit » ou « exprime » la **totalité sociale dans les « usages » individuels**, mais pour bien saisir la subtilité de cette métaphore, songeons aux multiples *versions* qu'il peut exister d'un même texte, et aux nombreuses manières dont une personne peut choisir de s'exprimer, selon qu'elle se trouve en face de tel ou tel interlocuteur.

Au-delà d'une analyse visant ainsi à saisir comment les « médiations culturelles » se sont transformées – nous obligeant donc à radicalement repenser les oppositions entre « culture » et « société », d'une part, « émetteur » et « récepteur », d'autre part –, l'approche critique doit s'efforcer de pénétrer, qualitativement, au sein des productions idéologiques qui sont ainsi élaborées, modifiées et transmises au cours des processus de production, de diffusion et de réception de « produits musicaux », ceci afin de mieux comprendre la manière dont les médiations idéologiques peuvent justement constituer une « traduction » ou une « expression » de la *totalité sociale*. Il convient pour cela d'observer comment les médiations idéologiques se déclinent sur deux échelles complémentaires. On constate en effet un premier niveau, celui des « **contenus**

manifestes » des productions idéologiques, qui accompagnent ou impulsent les « usages sociaux » de la musique. Au-delà du matériau musical lui-même et de la signification explicite des éventuelles « paroles », il s'agit, par exemple, de processus de justification individuelle ou collective, de stratégies d'identification/exclusion ou encore de la répétition affirmative de « formules » idéologiques élémentaires (comme le fameux « mantra » de la déréglementation). Mais alors que ces indices d'*adéquation idéologique* permettent de fournir un appui « logistique » aux médiations, un second niveau de déclinaison s'offre à l'analyse, sous la forme d'un « **contenu cryptique** », qui se présente en tant que pure affirmation *et réalisation* médiate de la totalité sociale. En consacrant la valeur d'échange comme ultime point de fuite des « usages » sociaux de la musique, les médiations idéologiques permettent effectivement d'asseoir la suprématie de l'abstraction du principe d'échange sur la réalité sociale, tout en donnant sporadiquement aux médiateurs l'illusion de « sortir » du domaine de la marchandise. La possibilité analytique de surprendre à l'œuvre cette « identité secrète de la forme-marchandise et de la forme-pensée »¹⁰⁰², pour employer une expression d'Alfred Sohn-Rethel, demeure nécessairement limitée, mais elle permet néanmoins de fournir un aperçu éclatant de la manière dont les médiations idéologiques opèrent cette jonction co-productive entre le psychisme individuel et la totalité sociale.

En guise de synthèse.

Arrivés aux termes de cette présentation, il paraît opportun d'en résumer les enseignements essentiels. Tout d'abord, s'agissant de cet *aspect de la réalité sociale*, que depuis le commencement de mon travail, j'ai choisi de nommer « industrie musicale », on peut rappeler que celui-ci n'est réductible, ni à ces phénomènes socio-économiques **infrastructuraux décrits plus haut**, ni à ces pratiques individuelles et autres processus de communication **interpersonnelle**, qui en constituent pourtant les premières manifestations empiriques. En effet, la réalité de l'industrie musicale ne se résume ni à son « industrialité », ni à son « humanité », pas plus qu'elle ne correspondrait à l'addition ou la juxtaposition de ces deux propriétés aisément observables. Car en dernière instance, ce sont bien les médiations idéologiques qui permettent de combiner dialectiquement ces deux niveaux de la réalité sociale, de façon à en coproduire un troisième, ce *sous-système de l'industrie musicale*, dont la vérité se lit tout autant dans sa poursuite mortifère de la colonisation des esprits par le principe d'échange, que dans son ostensible dissimulation des contradictions qui existent réellement entre cet élan vers l'équivalence et ce qu'il reste encore de singulier dans ces esprits. Ce sous-système puise sa cohérence dans la dynamique des médiations idéologiques, dont la fonction secondaire est de conjuguer ces deux forces antagonistes afin de garantir l'autorégulation, l'expansion totalisante.

¹⁰⁰² SOHN-RETHEL, Alfred, *Intellectual and manual labour : a critique of epistemology*, Londres : Macmillan, 1978, p3.

On pourrait même conclure que l'industrie musicale se présente comme l'incarnation d'une seule et même gigantesque médiation, ce qui nous en dit long, à la fois sur sa puissance et sur sa fragilité.

S'élaborant sur la base d'une « affinité » avec son objet, la conceptualisation afférente au modèle critique¹⁰⁰³ doit s'efforcer de « coller » au plus près de celui-ci. Ainsi, de façon analogue, ces éléments pour un modèle de l'industrie musicale permettent effectivement d'articuler – de façon encore bien sommaire, certes – trois « degrés » d'analyse, celui du « macro-contexte », celui de la « micrologie » et celui du « système » qui lie le général au particulier, la totalité sociale au psychisme humain. Mais comme l'a fort judicieusement fait remarquer Theodor Adorno dans l'un de ses derniers écrits, « la totalité sociale ne peut être saisie d'une façon immédiate, pas plus qu'elle n'est susceptible d'une vérification totale »¹⁰⁰⁴. Tout en rappelant les limites inhérentes à toute conceptualisation sociologique, cette proposition met en lumière le rôle central du concept de « médiation », seul à même de nous assister dans une entreprise théorique visant justement à « surprendre » le rapport entre le général et le particulier, à s'insérer au cœur de sa fausse harmonie afin de la faire éclater au grand jour. C'est en effet ainsi que la théorie critique peut s'immiscer dans les failles actuelles de la totalité sociale, car malgré l'apparent pessimisme des « éléments » développés ci-dessus, l'un de leurs enseignements implicites est qu'il reste toutefois chez l'individu une propension à l'inattendu, à l'indéterminé – ce dont atteste paradoxalement l'analyse du sous-système de l'industrie musicale, en démontrant comment celui-ci est « condamné » à reproduire inlassablement ses opérations de réorientation des émergences subjectives à des simples fins d'autorégulation.

¹⁰⁰³ Le lecteur pourra peut-être s'étonner que la présentation de ce « modèle » intervienne paradoxalement en fin de volume, mais sans doute faut-il rappeler que les points exposés ici ne constituent en vérité que des éléments pour un modèle critique – celui-ci demeurant, de fait, disponible, dans la perspective d'un travail futur. On peut certes repérer des combinaisons, des déclinaisons de ce modèle « basique » à travers l'ensemble de mon texte ; néanmoins, je n'aurais pas la prétention d'affirmer que ce travail constitue en quoi que ce soit une tentative de *Darstellung* du même ordre que cette « écriture dodécaphonique » que j'évoquais plus haut. Il faut avoir la modestie de ses moyens ; c'est, à bien des égards, d'un travail d'analyse et de présentation classique qu'il s'agit ici, même si l'une des ambitions secondaires de cette thèse est d'introduire, au sein d'une forme « traditionnelle », certaines défenses fondamentales accordées au combat que mène la pensée critique en faveur du non-identique.

¹⁰⁰⁴ ADORNO, Theodor, « Society », *op. cit.*, p145.

B. Au-delà de la théorie : quelques réflexions d'ordre « pratique ».

B.1. De la théorie à la praxis ?

En suggérant que les quelques cinq cents pages précédentes ne proposent peut-être aucune réflexion d'ordre « pratique », le titre de ce chapitre pourrait sans doute prêter à confusion, étonner le lecteur qui tomberait là-dessus en feuilletant la table des matières. Or, comme le précise Adorno dans un fragment des *Minima Moralia*, l'approche critique est aujourd'hui amenée à « se tenir constamment au sein des choses et à l'extérieur des choses »¹⁰⁰⁵ et la théorie doit à tout prix **s'extraire de l'opposition séculaire projet / constatation**. L'une des ambitions fondamentales de ce travail était effectivement de tenir le cap d'une démarche transcendant cette dualité classique.

Pour aborder une nouvelle fois la question du rapport entre théorie et praxis, en intégrant certains apports de mes propres recherches, il paraît tout d'abord intéressant de nous tourner vers un texte spécifique¹⁰⁰⁶ de l'ouvrage *Modèles critiques*, dans lequel Adorno souligne la nécessité de « constituer une conscience de la théorie et la praxis qui (...) ne sépare pas les deux de telle sorte que la théorie soit impuissante et la praxis arbitraire »¹⁰⁰⁷. On reconnaît là la proposition du philosophe francfortien, selon laquelle le penser est déjà « un faire » et la théorie, elle-même « une forme de praxis », mais pour bien suivre l'auteur dans son raisonnement – dont on comprendra par la suite l'intérêt qu'il présente vis-à-vis de l'objet de mes propres recherches –, il convient de retourner vers les fondements philosophiques de l'approche critique, tels que je les ai notamment présentés dans le chapitre consacré à *la dialectique de la raison*.

« (...) Il faut faire remonter la divergence entre théorie et pratique jusqu'à la plus ancienne séparation entre le travail du corps et le travail de l'esprit, sans doute jusqu'à l'obscur préhistoire. La praxis est née du travail. Elle est devenue un concept lorsque le travail a cessé de reproduire purement et simplement la vie, et a voulu également en reproduire les conditions : et ce fut le heurt avec les conditions déjà existantes. Le fait qu'elle provienne du travail grève lourdement toute praxis. Jusqu'à nos jours, elle est accompagnée de ce moment de non-liberté qui l'a entraînée : le fait qu'on ait dû lutter contre le principe de plaisir pour assurer la conservation de soi (...). L'activisme actuel refoule l'idée que le désir de liberté est étroitement apparenté à l'aversion pour la praxis. La praxis fut une réaction à la pénurie ; elle s'en trouve défigurée même lorsqu'elle veut éliminer cette pénurie. »¹⁰⁰⁸

Comme le suggère l'avant dernière phrase de ce passage, il s'agit là d'un des derniers textes de Theodor Adorno, rédigé à une époque où l'Allemagne, dirigée par une « grande

¹⁰⁰⁵ ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, op. cit., pp101-102

¹⁰⁰⁶ Cet essai s'intitule, sobrement, *Notes sur la théorie et la pratique*.

¹⁰⁰⁷ ADORNO, Theodor, *Modèles critiques*, op. cit., p278.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p279.

coalition » de socialistes et de conservateurs¹⁰⁰⁹, était marquée par d'importants mouvements sociaux et la mobilisation d'une « opposition extraparlamentaire » dans laquelle des organisations étudiantes comme le *S.D.S.* jouaient un rôle prépondérant. Tout comme ce fut le cas en France et aux Etats-Unis à la même période, ce mouvement contestataire eut un retentissement considérable au sein des universités allemandes, ce qui amena les membres historiques de l'« Ecole de Francfort » à prendre position, face à des militants qui leur reprochaient d'être justement incapables de faire la jonction entre théorie critique et praxis révolutionnaire. Ce contexte précis fut par conséquent l'occasion pour Adorno d'explicitier son interprétation de ce problème épistémologique. Comme on le verra, les propositions qu'il formule dans ce texte, bien que teintés du climat houleux dans lequel elles émergeaient, restent d'une grande pertinence pour les réflexions que l'on peut bâtir à partir d'une analyse critique de l'industrie musicale à l'aube du XXI^{ème} siècle.

« La plupart des activistes sont dépourvus d'humour, ce qui n'est pas moins inquiétant que l'humour suiviste de certains autres. Le manque de réflexion sur soi ne provient pas seulement de leur psychologie. Il est la marque d'une praxis qui, devenue son propre fétiche, s'érige en barricade devant sa propre finalité. Tel est le désespoir de la dialectique qui veut que seule la praxis permette d'échapper à la contrainte que la praxis impose aux hommes, mais que pour le moment, en tant que praxis, elle participe à cette contrainte, la renforçant, obtuse, bornée, aux antipodes de l'esprit. La récente hostilité à la théorie que cela nourrit en fait un programme. (...) La théorie, c'est ce qui n'est pas borné. En dépit de toute la liberté qui lui manque, elle est, dans la non-liberté, le garant de la liberté. »¹⁰¹⁰

Cette évocation du fameux *movement* des années 1960 est intéressante à plus d'un titre, car si l'on peut, non sans consternation observer ce que sont aujourd'hui devenus certains de ces activistes pseudo révolutionnaires, il convient surtout de s'interroger sur ce qu'a permis la « critique » politico-artistique : comment ignorer ses liens avec cette puissante « hostilité à la théorie » qui s'affiche désormais avec tant d'arrogance, en renchérissant à grands coups d'éditoriaux sur la « fin des idéologies » !? Comme l'a fort justement écrit Adorno, « non seulement la théorie, mais également son absence, devient une force matérielle lorsqu'elle saisit les masses. »¹⁰¹¹ Cependant, avant de croiser davantage ces propositions avec mes propres « éléments d'analyse théorique », poursuivons encore un peu plus cette lecture :

« La pensée dénigrée par les activistes représente manifestement pour eux un gros effort : elle donne trop de travail, elle est trop pratique. Celui qui pense, résiste ; il est plus confortable de se laisser entraîner par le courant, même s'il se déclare contre le courant. En cédant à une forme régressive et déformée du principe de plaisir, en se facilitant les choses, en se laissant aller, on peut

¹⁰⁰⁹ Assurément, il ne faudrait pas voir dans la situation politique actuelle, outre-Rhin, une preuve que l'histoire « se répète » !

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, pp279-280.

espérer en sus une prime morale de ceux qui pensent la même chose. Le sur-moi collectif de substitution ordonne en un grossier renversement ce que désapprouvait l'ancien sur-moi : l'abandon de soi fait de celui qui est consentant un homme meilleur. »¹⁰¹²

On s'aperçoit que les commentaires que le philosophe destine ici plus particulièrement aux étudiants « révoltés » de la fin des années 1960 – non sans une pointe de rancœur, ou plutôt : de déception – valent tout autant, dans le contexte actuel, pour ces médiateurs de l'industrie culturelle, « petits ou grands », qui clament l'inutilité de la pensée critique, que celle-ci soit plus ou moins consciemment ressentie comme un obstacle diffus à leur entreprise personnelle, qu'elle soit jugée inutile face au raz-de-marée des « réalités incontournables », ou encore qu'elle apparaisse comme un archaïsme ennuyeux que la militance postmoderniste a permis de ranger au placard et de remplacer par telle ou telle zone d'autonomie temporaire. On constate en effet de profondes analogies entre cet « abandon de soi » promotionnel et les formes d'adéquation idéologique qui caractérisent aujourd'hui les représentations et les pratiques de ces médiateurs de l'industrie qui s'érigent en défenseurs d'une musique « alternative » et dont la posture « indépendante » trahit une profonde occultation de la situation réelle dans laquelle leurs actions s'inscrivent. Cependant, comme l'auteur le souligne un peu plus loin, « l'analyse de la situation ne s'épuise pas dans l'adaptation à celle-ci » :

« En faisant réflexion sur elle, elle met en évidence des moments qui peuvent aller au-delà des contraintes de la situation. Voilà qui est d'une importance considérable pour la relation entre théorie et praxis. En se différenciant de l'action immédiate, conjoncturelle, en devenant donc autonome, la théorie devient une force productive, pratique et transformatrice. Lorsque la pensée porte sur quelque chose d'important, elle suppose toujours une impulsion pratique, même si celle-ci ne lui est pas apparente. Seul celui qui n'accepte pas passivement ce qui est donné pense ; depuis le primitif qui réfléchit à la manière de protéger son petit feu contre la pluie, ou de se mettre à l'abri de l'orage, jusqu'à l'*Aufklärer* qui élabore les voies par lesquelles l'humanité pourrait sortir de l'immaturité dont elle est responsable, en s'intéressant à son auto-conservation. »¹⁰¹³

la théorie doit s'incliner devant la praxis ôte à celle-ci son contenu de vérité et condamne la praxis à être une chimère ; la pratique à l'ordre du jour consiste à dire cela. Ce petit peu de folie procure aux mouvements collectifs, quel que soit pour le moment leur contenu, une force d'attraction pernicieuse. (...) Flatteur et malélique serviteur du principe de plaisir, ce moment de folie est porteur d'une maladie qui menace mortellement le moi en lui donnant l'illusion d'être à l'abri. Le passage à la praxis sans théorie est justifié par l'impuissance objective de la théorie, et il multiplie cette impuissance par l'isolement et la fétichisation du moment subjectif du mouvement

¹⁰¹¹ ADORNO, Theodor, POPPER, Karl, *De Vienne à Francfort la querelle allemande des sciences sociales*, Bruxelles : Editions Complexe, 1979, p85. [traduction et page à vérifier]

¹⁰¹² ADORNO, Theodor, *Modèles critiques*, op. cit., p280

¹⁰¹³ *Ibid.*, pp281-282.

historique, de la spontanéité. On peut dire que la perversion de celle-ci est une réaction au monde administré. »¹⁰¹⁴

Le constat de cette « perversion de la spontanéité » ne s'est aucunement démenti depuis l'époque où ces lignes furent écrites. Les activistes du S.D.S. ont enfanté aussi bien les malheureux « combattants » de la *Rote Armee Fraktion* ou d'*Action Directe* que les cohortes de « militants » des sous-cultures musicales, recroquevillés sur leur *identité* comme le guitariste exalté se cambre autour de son instrument lors du *solo* – ce prévisible petit moment de gloire qui ressurgit inévitablement au cours d'un concert de *rock*. Que les « mouvements collectifs » dont parle Adorno dans ce texte aient temporairement revêtu l'aspect d'un soi-disant mouvement de contestation politique ou qu'ils se recomposent aujourd'hui pour prendre la forme de rassemblements de masse comme les concerts du *Live 8* de l'été 2005, où, entre deux *tubes*, Bono, Sting et Madonna ont trouvé le temps de déclarer la guerre à la pauvreté dans le monde, voilà qui importe finalement assez peu. Cette « perversion de la spontanéité » comme « réaction au monde administré » constitue effectivement une interprétation possible de la participation active des médiateurs idéologiques au maintien et au développement du sous-système de l'industrie musicale, *activisme* qu'une approche critique réactualisée doit justement permettre de surprendre, comme le suggère la proposition suivante :

« Cependant, en fermant les yeux devant la totalité de ce monde, et en se comportant comme si tout cela tenait aux hommes eux-mêmes, (cette perversion) s'insère dans la tendance objective d'une déshumanisation progressive ; y compris dans ses pratiques. La spontanéité qui nourrirait les besoins de l'objet devrait s'attacher aux endroits fragiles de la réalité durcie, là où deviennent visibles les failles provoquées par la pression du durcissement ; et non pas donner des coups dans tous les sens, indistinctement, abstraitement, sans tenir compte du contenu de ce que l'on combat souvent sous l'effet de la propagande. »¹⁰¹⁵

Cette « mise en pratique » de la théorie critique est déjà matériellement réalisée, ne serait-ce que lorsque la recherche parvient à mettre en évidence le caractère véritablement *pathétique* de l'industrie musicale – et les faiblesses inhérentes à toute industrie culturelle, par extension. L'apparence quasi totalitaire qu'adoptent les « musiques actuelles » du fait de leur omniprésence dans la vie quotidienne des hommes, ainsi que les chiffres *spectaculaires*, comme celui du partage de données audiovisuelles par internet (deux à trois cent milliards de fichiers numériques échangés « dans le monde » en 2004) ou celui de la mobilisation populaire atteinte lors du *Live 8* (un million et demi de spectateurs directs, deux milliards de téléspectateurs, plus de cent quatre-vingts groupes ou interprètes¹⁰¹⁶), ne doivent aucunement faire obstacle à cette

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p283.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*

¹⁰¹⁶ De toutes les pitreries qui se sont exprimées à cette occasion dans la bouche des grandes stars de la musique « populaire », la réaction de la chanteuse islandaise *Björk* est peut-être la plus symbolique de l'*esprit* de cet énorme show politico-artistique. Sur scène à Tokyo, avant de se produire devant quelques

« forme de praxis intellectuelle que constitue une pensée critique sans compromis, dont seule peut partir une transformation de la société »¹⁰¹⁷.

Songeurs – pour prendre un exemple hors de l'industrie musicale, une fois n'est pas coutume – à tous les films qui « sortent » chaque semaine dans le monde : que ces cadences soient constamment entretenues, par des milliers d'ouvriers, de techniciens, de réalisateurs, de scénaristes et d'acteurs, des millions de spectateurs potentiels ; que les mêmes mécanismes soient continuellement en « marche forcée », de façon à ce que personne ne puisse oublier de s'administrer sa dose régulière de « culture », voilà qui donne certes un peu le vertige. Mais le **caractère répétitif et proprement névrotique de cette activité humaine saute aux yeux**, dès lors que l'on s'arrache soi-même, ne serait-ce qu'un instant, à sa propre fonction de médiateur. Certes le *spectacle* peut alors, à première vue, paraître affolant, désespérant même, mais c'est justement le rôle de la théorie que de rendre cet incroyable gâchis humain intelligible, accessible à l'analyse – et certainement pas d'en « rajouter une couche » en faisant soit comme si tout cela n'était pas « important », soit comme si cette industrie constituait un simple élément du cadre naturel de la vie des hommes.

Lorsqu'on observe de près ces jeunes hommes et femmes qui s'empressent de former des groupes, dans l'*espoir* de devenir l'un de ces « nouveaux espoirs » dont on entendra le *tube* en urinant dans les toilettes d'*Auchan*, le *désespoir* n'est évidemment jamais bien loin ; de la même façon qu'on parvient difficilement à s'empêcher de *rire* du *sérieux* avec lequel les présentateurs des radios musicales prononcent ces noms de groupes, dont l'exotisme et le clinquant n'ont d'égales que les appellations bizarroïdes que l'on donne encore aux chevaux de course. Mais contre l'envie de se gausser sagement dans son coin, faussement à l'abri de ces décharges de pathologie collective, la théorie critique exige que l'on présente méthodiquement les faits observables, en proposant une analyse rigoureuse de ceux-ci et de la manière dont ils sont objectivement reliés les uns aux autres. A même d'illustrer ainsi en quoi **l'industrie musicale constitue un sous-système de la totalité sociale**, l'approche critique suppose **nécessairement un travail de sabotage méticuleux de celle-ci**. Le fait que tant de médiateurs de l'industrie musicale ressentent manifestement le besoin de poursuivre et même d'amplifier cette fuite en avant vers le toujours identique pourrait évidemment agir tel un puissant sédatif, jusque dans la recherche scientifique elle-même. Cependant, il s'agit de contempler comment cette incessante « réclame pour le monde » a fini par justement ressembler à la marche funèbre qu'elle est réellement. Une observation aussi aisément accessible de l'anti-naïveté de l'industrie musicale, tout comme le constat que la praxis soi-disant révolutionnaire ait pu si « naturellement » rejoindre le mouvement général de reproduction socio-économique et que les deux fassent aujourd'hui *un* dans la musique (comme ailleurs), peut constituer un indice pertinent de la validité de l'approche

certains de milliers de jeunes, elle déclara : « I look at the news, I see people starving, I am crying. I'm a total mess. » (« Je regarde les nouvelles, je vois des gens qui meurent de faim, je suis en train de pleurer, je suis complètement en vrac. »).

¹⁰¹⁷ ADORNO, Theodor, « Resignation », in *Gesammelte Schriften*, 10.2, Francfort : Suhrkamp Verlag, 1977, p798.

critique, dans sa capacité à justement faire de la théorie une forme de praxis véritablement autre. C'est en ce sens que l'on pourrait presque se réjouir de ces évolutions générales, car **dans de pareilles conditions il n'est plus exigible de la théorie qu'elle « s'incline devant la praxis »**, ce qui, du coup, peut à terme redonner à cette dernière « son contenu de vérité » et ainsi la libérer de l'état chimérique dans lequel elle s'est elle-même placée au cours des années 1960.

B.2. Pour une autre recherche appliquée

Manifestement, il convient une fois de plus de commencer un sous-chapitre en apportant quelques nuances vis-à-vis de son intitulé, qui, tout en se référant à un niveau indispensable de la recherche en sciences sociales, ne doit pas nous laisser croire à la validité d'une séparation effective entre recherche théorique et recherche « appliquée ». Comme je l'ai précisé plus haut, il importe de faire de l'approche critique une démarche d'ensemble qui dépasse la dualité longtemps consacrée entre empirie et théorie. Ceci revient fondamentalement à élaborer une posture de recherche qui soit à même de **faire de la théorie « sur le terrain » tout en faisant de la théorie elle-même un « terrain »**.

Dans la seconde partie de mon travail, je me suis efforcé de mettre en évidence l'intérêt d'une telle approche, tout en précisant les obstacles auxquels elle est nécessairement confrontée. Il s'agissait plus particulièrement d'évoquer la *démarche méthodologique appliquée in situ* et qui consistait en un processus dialectique permanent entre observation et pré-analyse, débouchant sur des analyses partielles qui étaient constamment remises en question, en débat, dans l'observation elle-même. Pour aller un pas plus loin dans le sens de ces considérations, on peut par exemple rappeler l'importance qu'a revêtu le « problème » de l'entretien « libre » comme *espace d'intersubjectivité*. L'approche critique réactualisée ouvre ici vers plusieurs dimensions simultanément théoriques et pratiques, qui sont : d'une part, l'impératif, pour le chercheur, de ne pas se placer artificiellement en dehors des processus empiriques observés ; d'autre part, l'interrogation fondamentale sur la notion même de sujet qu'impliquent de telles situations. Là encore, on conçoit pleinement – *nécessairement* – l'interconnexion du cadre théorique et du phénomène empirique, dans la mesure où le second ne peut être appréhendé sans le premier, qu'il contribue rétroactivement à façonner.

Un autre enseignement de mes travaux de recherche, que l'on peut notamment tirer de l'expérience des enquêtes sur les lycéens, est qu'il convient de **ne pas s'arrêter aux délimitations méthodologiques traditionnelles**, qui souhaiteraient faire correspondre à telle approche théorique, tel corpus préétabli de méthodes d'enquête. Si cet épisode spécifique de mon travail n'a sans doute pas apporté tous les résultats que j'avais escomptés – et ce pour des raisons clairement explicitées –, il montre néanmoins de façon limpide qu'une approche critique ne

se « compromet » aucunement en ayant recours à des méthodes d'analyse dites « quantitatives », dès lors que les recherches en question s'appuient fermement sur des perspectives théoriques qui écartent toute tentation de réification de la réalité sociale par le biais d'une quantification/naturalisation de celle-ci. Il va de soi que l'approche critique se méfie tout particulièrement des marchands de chiffres et de « camemberts », mais l'attention ne doit pas pour autant se focaliser exagérément sur les failles des méthodes quantitatives, lorsque tant de productions théoriques s'appuyant sur des outils de recherche qualitatifs parient, volontairement ou non, à « noyer le poisson » de l'industrie musicale.

Si j'ai souligné, plus haut, l'intérêt que présenteraient des recherches de « terrain » autrement plus étendues et bénéficiant d'un soutien logistique bien plus important, il convient toutefois de nuancer cette proposition. Certes, une étude comme celle que j'ai mise en place dans quatre lycées du Sud-ouest, pourrait sans doute gagner en pertinence si elle était systématiquement déclinée sur une échelle plus grande, mais ce n'est évidemment pas le simple élargissement du « terrain », la démultiplication des exemples qui fait la force de l'analyse – comme j'espère d'ailleurs l'avoir démontré en illustrant les spécificités de la démarche « micrologique ». Dans cette perspective, la revendication de « moyens » supplémentaires apparaît finalement comme une question secondaire, car ce sont bien de **véritables recherches appliquées** qu'exige ce domaine précis de la communication sociale (comme d'autres « branches » des sciences sociales). Une théorie qui refuse de (re)connaître les contradictions de la réalité sociale n'est finalement bonne que pour encombrer les rayons des bibliothèques, et les médiations idéologiques qui participent de la transformation de l'Université publique en fabrique d'équivalences (voire en une salle d'attente d'A.N.P.E. étrangement décorée, aux « animateurs » plus nombreux que d'habitude) doivent être repérées et dialectiquement renversées, au même titre que toutes les participations individuelles qui confèrent aux « musiques actuelles » leur caractère foncièrement régressif et pathologique.

Pour poursuivre aujourd'hui le travail de la théorie critique, il convient donc de s'interroger sur la manière dont peuvent se décliner ses « modèles », non pas seulement en tant qu'outils de conceptualisation permettant de « saisir » des éléments de la réalité dans toute leur complexité, mais en tant qu'instruments pour une potentielle coproduction dynamique. Ainsi, on peut envisager des programmes de recherche « compréhensifs », qui accompagnent véritablement les acteurs culturels émergents et dans lesquelles ces acteurs soient eux-mêmes partie prenante. Il s'agirait, par exemple, de mettre en place, sur quelques « terrains » précis, des **études de formes d'adéquation idéologique ponctuelles**, par le biais d'enquêtes visant à examiner les corollaires idéologiques (représentations, discours et pratiques) de situations précises de « médiation culturelle ». On peut ainsi imaginer, à terme, des **expérimentations d'outils de court-circuitage, de tactiques de résistance, spécifiquement adaptés en fonction de processus communicationnels participant de ces médiations idéologiques** préalablement analysées. Le programme de recherches « Trajectoires culturelles populaires contemporaines » (T.C.P.C.),

élaboré conjointement par Thierry Van den Berg et moi-même, il y a environ deux ans et demi, a constitué une première tentative (à bien des égards prématurée) de mise en place d'un tel projet, sur le terrain culturel bordelais et aquitain. Si ce programme a pêché par un certain manque de réalisme face aux objectifs considérables qu'il s'était fixés, il convient néanmoins d'en souligner quelques idées centrales qui ont toute leur place dans cette réflexion sur l'application de l'approche critique.

Tout d'abord, ce projet s'inscrivait dans l'optique d'une association effective avec les partenaires culturels eux-mêmes et cela, plus particulièrement dans le domaine des émergences culturelles (et plus spécifiquement, musicales, pour ce qui était de mon champ d'intervention). **L'importance accordée à ces gisements de créativité reste, à mon sens, l'une des pistes de recherche les plus intéressantes pour élaborer une nouvelle praxis de transformation sociale radicale, car si l'on a constaté en quoi les émergences participent aujourd'hui pleinement de l'industrie musicale – en cristallisant de façon éphémère un ensemble de forces sociales et idéologiques contradictoires –, c'est également sur ce « terrain » que la théorie peut intervenir afin de contribuer à démêler en quelque sorte le maillage contradictoire d'une praxis « devenue son propre fétiche »** (pour reprendre l'expression d'Adorno). S'il convient d'écarter tout idéalisme d'une telle proposition, il faut également préciser que ce type de travail ne peut avoir, pour l'heure, qu'une portée tout à fait limitée. C'est par conséquent en pleine conscience de la modestie d'une telle initiative et en rappelant son indispensable insertion au sein d'une dialectique théorie/praxis générale, que je m'y réfère.

Il convient d'insister sur un second axe qui peut constituer un important vecteur d'application de l'approche critique réactualisée, à savoir la portée d'un **travail de recensement exhaustif**, concernant à la fois la demande sociale (effective et potentielle) en matière de création musicale (« réception » et « émission »), et les soutiens logistiques et financiers apportés par l'Etat et l'ensemble des collectivités locales aux structures et associations (officielles ou non), par le biais desquelles transitent actuellement les émergences musicales. Au cours de mon travail j'ai pu souligner à plusieurs reprises le rôle significatif que jouent les pouvoirs publics, en France, dans les processus de constitution de ces émergences et dans leur mise en sous-culture. La recherche sur ce point présente une grande utilité, non pas pour l'éventuelle influence qu'elle pourrait exercer sur les « politiques culturelles », mais avant tout pour affirmer qu'il s'agit encore là d'un **levier démocratique qui peut, en principe, être utilisé afin de combattre – à des échelles diverses (locale, régionale, nationale, voire même supranationale) – les logiques de marchandisation qui prévalent dans l'ensemble de l'industrie musicale**. Cela dit, il ne faut pas pour autant perdre de vue les soubassements systémiques que le modèle critique peut mettre en évidence : on ne décrète ni ne subventionne une médiation idéologique, pas plus que l'on ne saurait concevoir aujourd'hui concevoir une « campagne publique » à même de lutter efficacement contre un principe d'échange qui s'est instillé jusqu'au cœur du psychisme individuel. Certes, il s'agit là d'une autre piste intéressante de recherche appliquée, mais dans le cas où celle-ci se couperait de la théorie et s'érigerait, elle aussi, en « praxis arbitraire », il n'y aurait bien sûr rien à en attendre. De

telles initiatives finissent alors inmanquablement par rejoindre la cohorte de travaux sociologiques dont la fonction n'est autre que de fixer l'existant, en plaquant avec violence son objet désormais captif.

Ces quelques réflexions illustrent à la fois les possibilités actuelles d'une théorie qui s'affirmera, de plus en plus, comme force matérielle et l'extrême prudence avec laquelle il convient néanmoins d'aborder cette question de la recherche appliquée. Tout comme les théoriciens de l'« Ecole de Francfort » mettaient en garde la recherche portant sur le fascisme allemand de ne pas perdre de vue la question de la totalité sociale (et de sa médiation par le système socio-économique capitaliste), on s'aperçoit aujourd'hui que **quiconque souhaite effectivement travailler « sur » l'industrie musicale doit de la même façon « s'offrir le luxe » d'une conceptualisation à la hauteur de ses exigences.** C'est encore avec circonspection que l'on doit aborder des questions telles que le rôle d'un « service public culturel » mais, à n'en pas douter, ce serait la marque d'une certaine mauvaise foi que de bannir de ces réflexions théoriques toute interrogation d'ordre « pratique » sur les alternatives concrètes que l'on peut opposer à l'actuelle organisation sociopolitique dans laquelle se développe l'industrie musicale.

B.3. « Choix de société » ?

Si le « socialisme réel » a été à la fois un échec et une vaste tromperie aux allures à la fois risibles et funestes, il est néanmoins intéressant de revenir à cet « exemple » historique pour ce qu'elle peut encore nous dire sur la situation présente. On peut, à ce titre, évoquer **le caractère paradoxal des régimes « socialistes » d'Europe de l'Est** qui, pour dissimuler des formes de capitalisme bien particulières, ont néanmoins dû fournir à leurs citoyens un certain nombre d'assurances et de services que l'on peut assimiler à des « **avantages sociaux** ». De ce fait, il est vraisemblable que d'autres formes d'organisation sociale de la culture ont existé sous le « socialisme réel » qui, ne l'oublions pas, tirait sa légitimité – en tant que forme spécifique de régime politique – des principes égalitaristes ayant inspiré les révolutionnaires d'octobre 1917. Comme le note Ilya Kiriya dans son article *La production des biens culturels en U.R.S.S., une "autre" industrie culturelle*, l'organisation sociale « a eu un impact considérable sur les pratiques culturelles de la population soviétique en formant certaines habitudes, lesquelles semblent encore structurer ce secteur actuellement »¹⁰¹⁸. Le chercheur cite, par exemple, « l'habitude d'avoir accès (que ce soit un accès financier ou spatio-temporel) aux produits culturels de la même façon ouverte et quasi-gratuite que pour les médias de masse. »¹⁰¹⁹ Selon lui, cette particularité provient du fait que dans « le système soviétique les prix ne dépendaient pas de l'offre et de la

¹⁰¹⁸ KIRIYA, Ilya, *op. cit.*, *ibid.*

¹⁰¹⁹ *ibid.*

demande, mais étaient fixés artificiellement par les ministères. Pour atteindre son but principal – rendre les produits véhiculant l'idéologie les plus accessibles (...) pour la population –, les prix des produits culturels n'étaient jamais élevés. »¹⁰²⁰

Au-delà de ce constat de la mise en pratique d'une certaine forme de « démocratisation » de la culture, il convient de rappeler **quelques caractéristiques des situations matérielles dans lesquelles exerçaient une grande partie des artistes** (musiciens, peintres, graphistes, sculpteurs, cinéastes, écrivains) **dans ces sociétés dites « socialistes »**, question que soulève un article de la chercheuse allemande Gerlinder Förster, paru dans la revue *La pensée en mars* 1992, qui traite plus spécifiquement des conséquences de la réunification allemande sur les conditions des artistes femmes de l'ex-R.D.A. Celui-ci commence par évoquer le caractère paradoxalement foisonnant des arts plastiques durant les dix dernières années du régime « socialiste » :

« Etant donné que les rapports sociaux devaient de plus en plus figés, la créativité et la productivité se développaient pendant la dernière décennie. (...) C'est ainsi que se créa entre les artistes et le public intéressé par l'art cette sorte d'interdépendance productive qui aide à mieux comprendre l'intérêt particulier, toujours plus vaste, qu'on portait à l'art durant la dernière décennie alors que la RDA était dans sa phase de désagrégation. »¹⁰²¹

Gerlinder Förster rappelle par ailleurs certains « avantages sociaux » dont pouvaient jouir les artistes de la République Démocratique Allemande : attribution d'un atelier demeurant « propriété du peuple », faible coût des matériaux, acquisition « par la collectivité » des œuvres produites en vue de leur exposition publique, reconnaissance du statut de créateur artistique, etc. Des dispositifs sociaux permettaient également d'encadrer la carrière des artistes femmes, comme le souligne le passage suivant : « Dans la société de la RDA, le mari d'une femme artiste pouvait prendre un congé d'un an pour s'occuper de l'enfant en bas âge afin que sa femme ne soit pas obligée d'abandonner son travail artistique. Dans les conditions actuelles la question ne se pose plus. »¹⁰²² Enfin, ce texte aborde les conséquences directes du passage vers l'économie de marché sur les représentations des plasticiennes :

« Elles constatent que le marché exige un travail rapide et intermittent tandis que le processus de création suppose un investissement personnel, spirituel et émotionnel, largement en opposition avec ledit marché. Celui qui veut être sur le marché doit être capable de se présenter soi-même et de présenter ses ambitions artistiques, éventuellement de trouver des gérants de galeries qui prennent en charge cette présentation. Cela signifie actuellement, pour la plupart des artistes femmes, des

¹⁰²⁰ *Ibid.* Sans doute convient-il de se méfier du mythe des prix (de produits « culturels » ou autres) fixés par l'offre et la demande, qui ressemble à s'y méprendre aux récitations quotidiennes du catéchisme libéral que l'on peut entendre sur *France Info* ou *L.C.I.*, mais on pardonnera à notre ex-endocriné « socialiste » d'encore se faire avoir par certaines grosses ficelles idéologiques.

¹⁰²¹ FÖRSTER, Gerlinder, « Je ne veux pas renier ma biographie », in *La Pensée*, n°286, mars 1992, pp37-

38.
¹⁰²² *Ibid.*, p38.

barrières intérieures difficiles à franchir, parce qu'elles ont leur fierté personnelle et ne veulent pas tirer les sonnettes. Ce qui les détermine aussi, c'est la conscience que "mesurer l'art aux valeurs du marché est une contradiction qu'on ne pourra pas résoudre" »¹⁰²³

Il convient de nuancer cette analyse en précisant, d'une part, qu'elle ne vaut que pour la dernière période de l'existence de la R.D.A. (et ne concerne donc que ce pays de l'ex-bloc de l'Est à cette époque précise)¹⁰²⁴, d'autre part, qu'elle ne saurait apporter un témoignage juste concernant les conditions de *tous* les artistes est-allemands, certains d'entre eux restant hors des structures officielles malgré le caractère hautement inclusif de celles-ci. Cependant, malgré son évidente « ostalgie »¹⁰²⁵, cet auteur apporte des données fort intéressantes, ne serait-ce qu'en livrant des réactions brutes de **producteurs culturels ayant personnellement vécu la substitution du « marché de l'art » à un type d'organisation sociale de la culture dans lequel les instances étatiques constituaient l'un des acteurs les plus significatifs.**

Ces deux exemples montrent en tout cas de façon évidente que d'autres modalités pratiques sont possibles et que, par conséquent, **l'actuelle configuration de l'industrie musicale n'est ni plus ni moins un facteur historique contingent.** Tout comme les déréglementations et les privatisations survenues au début des années 1990 en ex-R.D.A. ont été impulsées par des décisions politiques¹⁰²⁶, on peut, de la même façon, imaginer un ensemble de mesures législatives qui, même en « épargnant » les rapports de production capitalistes, iraient dans le sens d'une réorganisation de type « collectiviste » du secteur culturel. Ceci ne signifie pas qu'il soit nécessairement souhaitable que l'Etat joue le rôle de principal commanditaire et diffuseur des biens culturels mais nous renseigne tout simplement sur la faisabilité d'une telle organisation – avec tout ce que cela implique comme lourdeurs et éventuelles dégénérescences bureaucratiques.

Cette question du rôle de l'Etat mérite sans doute d'être approfondie car, à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'il s'agit à bien des égards d'un **impensé des « musiques actuelles », voire même d'un sujet tabou pour bien des acteurs sociaux concernés par ce champ.** Comme le rappelle très justement David Buxton (dans son ouvrage qui date de 1985, rappelons-le), l'intervention de l'Etat dans le domaine de l'industrie musicale est historiquement très récente,

¹⁰²³ *Ibid.*, p39. La chercheuse cite dans ce passage (entre guillemets) la plasticienne Nuria Quevedo.

¹⁰²⁴ On peut néanmoins considérer que le contexte de la R.D.A. était relativement « accueillant » pour les créateurs artistiques, comparé à d'autres régimes du camp « socialiste », et ce dès la fin des années 1940. Dans un article sur ses propres souvenirs de la R.D.A., l'historien Gilbert Badia évoque l'un des « paradoxes de ce pays » : « Pour la RDA, les années 1953-1954 étaient particulièrement difficiles. Départs à l'Ouest, pénurie de ravitaillement, de logements. Or ce pays pauvre dépensait des millions de marks pour que le Berliner Ensemble eût tout loisir de répéter des pièces pendant des mois, de construire des décors riches et qui coûtaient très cher. Dans *Galilée*, une scène se déroule dans une pièce tout entière tapissée de cuivre, la production de cuivre de six mois en RDA, disaient les mauvaises langues. Et Brecht était entouré d'une demi-douzaine d'assistants metteurs en scène. » (BADIA, Gilbert, « Voyages en RDA de 1950 à 1989 : témoignage », in *Cahiers d'histoire de l'Institut de recherches marxistes*, n°57, 1994, p48).

¹⁰²⁵ Ce terme signifie la nostalgie de l'Est, ce point cardinal se disant « Ost » en allemand.

¹⁰²⁶ Il est d'ailleurs assez cocasse de constater que quinze ans plus tard, la seule « opposition » politique effective en Allemagne est constituée par une cinquantaine de députés issus d'un parti politique qui est l'héritier direct de l'ancien S.E.D. d'Erich Honecker !

puisqu'elle correspond à la mise en place, à la fin des années 1970, de systèmes d'imposition indirecte sur les cassettes vierges afin de financer le supposé manque à gagner des éditeurs phonographiques face à la copie privée d'enregistrements audio.

« Curieusement, c'est aux grandes maisons de disques que le principe même d'une intervention publique dans ce domaine doit son apparition. Consternée par les effets du piratage domestique, érigé en bouc émissaire de la crise, l'industrie a mené campagne (sur le thème de "sauver la musique") pour l'introduction d'un impôt sur les cassettes vierges, impôt qui serait redistribué aux maisons de disques. Quelle que soit la modalité de redistribution éventuellement retenue (...) il s'agit bien d'une forme de subvention publique déguisée, payée directement par le consommateur. Si l'Etat se doit d'intervenir sur le marché, il n'est pas pour autant obligé de renforcer un oligopole privé dont l'extrême concentration dans un domaine caractérisé par la diversité des goûts n'est sûrement pas pour rien dans la crise actuelle. »¹⁰²⁷

On ne peut qu'approuver cette analyse, en constatant que vingt ans plus tard, les interventions de l'Etat se sont paradoxalement intensifiées en même temps que progressait la vulgate néolibérale ; l'action publique dans le domaine de l'industrie musicale se concentre quasi exclusivement sur la défense des intérêts de l'oligopole¹⁰²⁸ et le développement de ses dispositifs les plus manifestement orientés vers la marchandisation et le formatage idéologique, ce que l'on observe avec la légitimation et le soutien accordés à des institutions comme *les Victoires de la musique* ou les émissions de « télé-réalité » musicale. Dans son ouvrage *Le rock, star-système et société de consommation* David Buxton offrait l'explication suivante du « laissez faire » étatique qui a historiquement caractérisé les rapports entre puissance publique et secteur économique musical :

« Le domaine de la musique pop (elle-même un sous-domaine de la production culturelle) est protégé contre une intervention de l'Etat au sein de l'imaginaire social. (...) Les stars, qui suscitent

¹⁰²⁷ BUXTON, David, *op.cit.*, pp216-217.

¹⁰²⁸ Les nombreuses mesures prises pour lutter contre la « piraterie » sont un exemple éclatant de cet indéfectible que les gouvernements successifs apportent aux *majors*, de même qu'il convient de dénoncer avec vigueur le projet de loi sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information (DADVSI) qui est en train d'être débattu à l'assemblée nationale à l'heure même où j'écris ces lignes. Soulignons que ce projet de loi n'est ni plus ni moins la transposition d'une directive européenne elle-même directement dictée par l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle lors de « négociations » commerciales internationales en 1996, où la Commission Européenne – sans mandat de la part des Etats membres de l'U.E. – a entériné les dispositions de l'O.M.P.I. Dans son état actuel, le vote de ce texte augmentera l'arsenal répressif en direction des utilisateurs de réseaux d'échange P2P (trois ans de prison et 300 000 euros d'amende prévus en cas de copie privée vers un support non autorisé par les titulaires de droits, par exemple un baladeur MP3), menacera la mission des bibliothèques et l'avenir du domaine public « intellectuel » et censurera les auteurs de logiciels libres, bien que leur travail soit reconnu par l'U.N.E.S.C.O. comme « trésor du monde », et par la Commission de l'Economie générale, des Finances et du Plan, comme la seule alternative pouvant permettre à la France et à l'Europe de retrouver son indépendance technologique. De plus, il convient de signaler que le texte rend illégale la copie privée, mais de façon scandaleuse, laisse en l'état la taxe prélevée sur les ventes de supports vierges ! Pour plus d'informations sur ce sujet, on peut consulter le site <http://www.eucd.info> ou encore le texte intégral du projet de loi DADVSI sur le site <http://www.assemblee-nationale.fr/12/dossiers/031206.asp>, pages consultés le 12/10/2005.

un intérêt considérable mais dont le pouvoir politique est non-existant ou extrêmement limité, sont soumises à des critères d'évaluation spécifiques. La société moderne, à travers l'établissement d'un système de droit et d'une bureaucratie, se protège contre le pouvoir *charismatique* qui peut se transformer en pouvoir politique et donc bouleverser les institutions existantes. (...) Il importe pour tout système politique que des personnalités dites "charismatiques" occupent une place institutionnellement et "idéologiquement" non-politique. Cette exigence fonctionnelle va dans les deux sens : si le système politique se protège de bouleversements charismatiques inattendus, il doit aussi garantir l'existence de centres de pouvoir autonomes où le pouvoir charismatique peut s'exercer sans menace d'intervention de l'Etat. »¹⁰²⁹

Parallèlement à ce raisonnement intéressant, il convient de noter la justesse des remarques de l'auteur concernant une certaine « **méfiance de l'Etat** » qui a caractérisé le développement des sous-cultures musicales liées au *rock*. Ecrivant en 1985 – c'est-à-dire à une époque où il existait encore un « consensus pour une économie mixte »¹⁰³⁰ –, David Buxton remarquait que « le rock, comme les autres formes de musique populaire, reste un des derniers bastions de la libre entreprise, du capitalisme laisser-faire sous sa forme pure (...), la musique pop reste totalement dans le domaine du secteur privé. »¹⁰³¹ L'auteur explique fort judicieusement que cette situation a été directement favorisée par l'attitude des médiateurs eux-mêmes, notamment ceux qui étaient **acteurs de la « critique » politico-artistique** des années 1960. Ainsi, « chez la nouvelle gauche, la notion omniprésente et essentielle d'un "système" à changer a empêché toute considération particulière et toute politique dans le domaine de la musique, pour ne pas parler d'autres sphères de la société »¹⁰³², tandis que « pour la gauche "psychédélique", c'était l'*Etat* plutôt qu'un régime de libre entreprise qui méritait l'anathème. »¹⁰³³ Sur le plan social, les conséquences d'un tel positionnement furent évidentes :

« Cette conception de l'Etat et des grandes corporations ne laisse aucun espace pour une politique alternative si ce n'est justement l'espoir placé dans des petites sociétés indépendantes, incapables de s'affirmer sur le marché à long terme sauf en acceptant la même recherche de bénéfices que les grandes corporations qui dominent le marché (...) Cette vision de l'Etat avait pour conséquence de montrer l'appareil d'Etat comme étant uniquement répressif. Il n'existe presque aucun numéro de journaux de l'underground qui n'avait pas une histoire de répressions étatique, surtout de la part de la police : ainsi on voyait régulièrement des articles sur les descentes de la police dans les rédactions underground, les arrestations pour possession de drogues "douces", la censure sur la radio ou la télévision pour ne pas parler de l'intervention de l'armée au Viet Nam. (...) Le "radicalisme" du rock était largement symbolique, s'appuyant sur un investissement de sens par le consommateur dans *une marchandise déjà produite*. Il est significatif que les seules réclamations

¹⁰²⁹ *Ibid.*, pp206-207.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p212.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p211.

¹⁰³² *Ibid.*, p212.

¹⁰³³ *Ibid.*

concrètes de l'époque concernaient le prix des disques et des concerts, et la qualité de la musique, autrement dit des réclamations purement consuméristes. »¹⁰³⁴

Or, face à une situation qui profite aussi manifestement à l'oligopole, au détriment de d'une diversification de la créativité musicale, David Buxton conclut son ouvrage en soulignant **l'importance de repenser l'intervention publique dans ce secteur** :

« Appelons les choses par leur nom : la seule institution capable d'affronter le pouvoir des transnationales, c'est l'Etat. Que le marché ne soit plus une garantie d'innovation et que les cultures et les industries nationales soient menacées, tout cela renforce les arguments en faveur de l'intervention de l'Etat. (...) L'intervention de l'Etat, si elle dépasse le niveau de subventions ponctuelles pour faire partie d'une politique cohérente, suppose une forme de planification culturelle. (...) Si le marché reste une forme d'échange essentielle pour la vitalité d'une culture populaire moderne, il faudrait pouvoir envisager à l'intérieur de celui-ci d'autres logiques que la seule maximisation des bénéfices. En acceptant cela, on peut également laisser derrière nous les antinomies simplistes entre planification et marché. »¹⁰³⁵

S'il convient de considérer ces préconisations avec prudence, notamment pour ce qui est de la viabilité de la mise en place de structures intégrées au marché et ne participant pourtant pas de logiques de rentabilisation, on doit toutefois reconnaître que David Buxton a souligné là un problème important, dont il perçoit une solution à moyen terme dans le **renversement de l'alliance informelle qui existe entre les sous-cultures et l'oligopole et le remplacement de ce qui transparaît finalement comme l'adéquation idéologique liant ces médiateurs, par « une contre-alliance – nécessairement très informelle – entre l'Etat et les subcultures »**¹⁰³⁶ : « En établissant une infrastructure qui permet l'expression des éléments dynamiques de la société civile que sont les subcultures, l'Etat garantit un espace social, un ancrage concret, pour la création de la culture populaire et la réinvention de la vie quotidienne, permettant ainsi à la culture d'être vécue sous des formes autres que la consommation atomisée »¹⁰³⁷, suggère ainsi l'auteur.

On conçoit effectivement l'intérêt vital que présenterait une telle initiative, de même qu'il faut souligner qu'elle ne semble pas être à l'ordre du jour des gouvernements actuels. On peut même craindre que l'Etat auquel aspirent (ou « conpirent ») nos dirigeants politiques, de droite comme de « gauche », n'en soit finalement réduit qu'à appliquer des directives supranationales qui – comme c'est le clairement le cas de la loi DADVSI – ne constituent qu'une codification des intérêts objectifs de l'industrie, en sanctionnant violemment les citoyens qui cherchent à braver les logiques marchandes. Face à une telle configuration – dans laquelle on constate davantage une « alliance informelle » entre l'Etat et l'Industrie (en attendant une nouvelle occasion d'essayer de

¹⁰³⁴ *Ibid.*, pp213-214.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, pp216-217.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p219.

¹⁰³⁷ *Ibid.*

formaliser celle-ci après la petite mésaventure du 29 mai 2005), qu'entre la puissance publique et les émergences culturelles – on s'aperçoit qu'il est paradoxalement plus nécessaire que jamais de se méfier des interventions étatiques au sein de la sphère musicale ! Il s'agit en effet de se prémunir contre la possibilité que les structures accueillant les gisements de créativité ne deviennent (davantage encore) les anti-chambres de ces asiles reconnues d'utilité publique dont parle Raoul Vaneigem dans cet extrait de son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* :

« Ceux que le pouvoir ne peut ni gouverner, ni tuer, il les taxe de folie. On y trouve les extrémistes et les monomaniaques du rôle. On y trouve aussi ceux qui se moquent du rôle ou le refusent. Leur isolement est le critère qui les condamne. Qu'un général s'identifie à la France avec la caution de millions d'électeurs et il se trouve une opposition pour lui contester sérieusement d'y prétendre. Ne voit-on pas avec le même succès Hörbinger inventer une physique nazie ; le général Walker et Barry Goldwater opposer l'homme supérieur, blanc, divin et capitaliste et l'homme inférieur, noir, démoniaque et communiste ; Franco se recueillir et demander à Dieu la sagesse d'opprimer l'Espagne, et partout dans le monde les dirigeants prouver par un délire à froid que l'homme est une machine à gouverner ? L'identification fait la folie, et non point l'isolement.

(...) Paranoïaques, schizophrènes, tueurs sadiques dont le rôle n'est pas reconnu d'utilité publique (n'est pas distribué sous le label du pouvoir comme l'est celui de flic, de chef, de militaire) trouvent leur utilité dans des endroits spéciaux, asiles, prisons, sorte de musées dont le gouvernement tire un double profit, en y éliminant de dangereux concurrents et en enrichissant le spectacle de stéréotypes négatifs. Les mauvais exemples et leur punition spectaculaire donnent du piquant au spectacle et le protègent. »¹⁰³⁸

Le discours de Raoul Vaneigem est certes radical, mais face aux menaces qui continuent de peser sur la diversité culturelle, sur le *non-identique*, sans doute convient-il de rappeler en des termes adéquats les dangers que représentent des institutions ou des initiatives publiques ayant pour vocation « d'encadrer » la musique en amenant l'individu à se plier aux doctrines et aux pratiques qu'impose le marché.

¹⁰³⁸ VANEIGEM, Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris : Gallimard, 1992, pp177-178. J'évoquerais ici une brève anecdote concernant des faits qui m'ont laissé une curieuse impression. Me promenant dans la ville de Cadillac en compagnie d'un ami lui-même chanteur de profession, je fus étonné de l'entendre vanter l'importance de cette petite ville de Gironde pour la scène musicale underground de Bordeaux. Je compris tout d'abord qu'il signalait par là que de nombreux artistes bordelais résidaient dans les environs ou venaient y puiser leur inspiration, mais quelle ne fut pas ma surprise lorsqu'il m'expliqua que ce n'était pas tant de résidences et d'excursions qu'il s'agissait mais de séjours au sein de l'imposant hôpital psychiatrique qui s'étale au sud du bourg, comme un abcès purulent sur le visage d'une jolie jeune femme. Lorsqu'on connaît la liste de musiciens girondins ayant fréquenté les pavillons de ce gigantesque asile, le rapport entre Cadillac et la scène indépendante transparaît effectivement de façon limpide !

En cette période où ce que Pierre Bourdieu a appelé « la main gauche de l'Etat »¹⁰³⁹ s'atrophie de jour en jour au profit d'un contrôle et d'une mesure toujours plus sévères, il semble particulièrement nécessaire de réaffirmer l'importance d'un travail de réflexion de fond sur la question du rôle de l'Etat qui, comme on le voit, soulève des interrogations complexes, selon que l'on considère l'intervention publique comme un facteur de rupture avec l'industrie musicale ou, au contraire, un élément venant exacerber les contradictions du de ce sous-système. Quoi qu'il en soit, il est clair que cette réflexion demande que l'on réinvestisse des questions souvent jugées obsolètes et habilement rangées aux oubliettes par les partisans du néo-libéralisme. C'est le cas pour celle de la **planification, comme forme d'organisation démocratique des besoins collectifs** dans le domaine culturel et comme **alternative viable au marché et à ses logiques mortifères**. De même, il convient de repenser la question de la **redistribution de la part socialisée de la richesse nationale**, afin de permettre effectivement de concevoir d'autres rapports de production matérielle, car sans remettre en question les bases mêmes de l'industrie musicale, toute mesure politique s'avère être au mieux un simple « relookage » de la cellule. Ainsi, il est nécessaire de dénoncer le « problème insoluble » – et sans cesse martelé dans les journaux et les grands médias audiovisuels – que poserait la question de savoir « comment les artistes feront pour vivre » dans une configuration où ils ne pourraient plus compter sur la rente proportionnelle à la distribution de leurs œuvres sur le marché. Il convient de trancher enfin cette question, dont le caractère purement rhétorique apparaît dans le refus virulent, des nombreux écrivains qui la posent, d'imaginer d'autres formes de rapports sociaux que le salariat, voire « pire » : cette humiliante forme de rémunération qui serait censée nourrir les musiciens à l'heure actuelle.

Il est en effet indispensable sur ce point de répondre clairement à l'hypocrisie délirante des commentateurs qui ont recours à cette « question », notamment pour condamner la « piraterie » des utilisateurs des réseaux P2P. On se trouve là, face à un choix simple et éminemment politique : **soit on approuve une organisation sociale de la culture dans laquelle il revient au « marché » de « réguler » le domaine artistique**, ce qui va dans le sens d'une industrialisation intégrale de la culture – et, à terme, la dissolution complète de celle-ci dans l'échange marchand –, **soit on considère qu'il est nécessaire de défendre la culture, ses manifestations et ses usages singuliers, auquel cas il convient à la société de s'en donner les moyens** – ce qui signifie, de manière concrète, que la collectivité subviene aux besoins fondamentaux des créateurs culturels. A partir de là, savoir quelle forme prendrait cette « allocation de survie » (pour utiliser un terme entendu à plusieurs reprises au cours de conversations avec des personnes du milieu musical bordelais), quels seraient ses critères d'attribution, comment financer une telle mesure, voilà autant de questions qui relèvent spécifiquement du débat démocratique.

Les évolutions actuelles en matière de distribution des œuvres audiovisuelles soulignent de façon évidente l'anachronisme du droit « bourgeois » de la propriété intellectuelle et la

¹⁰³⁹ BOURDIEU, Pierre, *Contre-feux : propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, Paris : Liber éditions, 1998, pp9-17.

nécessité de son dépassement. Si l'on reconnaît qu'une fois diffusée, l'œuvre d'art participe du patrimoine culturel de l'humanité toute entière – et ne peut, de ce fait, être considérée comme une marchandise, propriété par définition d'un individu ou d'un groupe restreint – alors il importe de tirer les conséquences d'un tel positionnement, en condamnant fermement l'idée qu'une œuvre puisse exclusivement « appartenir » à un individu (ou un groupe privé) qui bénéficierait alors du « droit » de taxer les personnes qui viendraient à l'entendre ou à la regarder.

Parmi les « choix de société » auxquels nous convie cette réflexion, figure naturellement l'exigence d'une **formation plus rigoureuse des médiateurs officiels**, comme je l'ai signalé dans la conclusion de mon ouvrage *Communication d'une star*, en évoquant la place des médias dans les phénomènes de starisation :

« Sans minimiser la fonction des nombreux médiateurs “de l'ombre” (techniciens du son et de la lumière, chargés de la scénographie, promoteurs et propriétaires de salles...) il nous semble en outre que le rôle des journalistes dans ces phénomènes de starisation est d'autant plus important que les médias (presse écrite, radio et télévision) sont socialement reconnus comme principaux (voire seuls) transmetteurs d'information. Cette reconnaissance sociale, qui, à notre sens, devrait logiquement inciter à la plus grande prudence en matière de comptes-rendus de concerts ou de critiques d'albums, ne nous semble malheureusement utilisée, dans bien des cas, que pour véhiculer avec emphase les “concepts préfabriqués” qu'évoque Adorno dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, de sorte que l'on est tenté de se demander, en parcourant les articles relatant les sorties d'albums de musique populaire, si ceux-ci ne sont pas simplement une barrière de plus entre cet acteur et ce spectateur qu'ils contribuent à créer, ou encore s'il ne serait pas bien plus judicieux de remplacer ces centaines de pages de comment-taire par des bornes d'écoute interactives, installées dans les lieux de représentation publique, où, idéalement, des spectateurs “libres” pourraient s'enrichir d'une diversité musicale non-dénaturée... »¹⁰⁴⁰

Cette exigence est d'autant plus importante que les grands médias – audiovisuels, notamment – occupent un rôle central non seulement dans la « médiation culturelle », mais surtout en tant que **producteurs idéologiques** majeurs. Considérons, par exemple, ce reportage du journal de 8 heures de *France Inter*, diffusé le 6 juin 2005, concernant la sortie du dernier album du groupe *Coldplay* (dont on comprendra clairement l'intérêt que représente sa retranscription intégrale, en forme de mise garde)¹⁰⁴¹ :

Présentateur : “Allez, et pour bien commencer la semaine une bouffée de pop-rock, avec la sortie du nouvel album de l'un des groupes phares de ces dernières années, Coldplay. Ce CD était tellement attendu qu'au mois de février le cours de l'action de leur maison de disque E.M.I. a perdu 16% le

¹⁰⁴⁰ MATTHEWS, Jacob, *Communication d'une star : Jim Morrison*, Paris : L'Harmattan, 2003, p214.

¹⁰⁴¹ Ayant eu accès à l'enregistrement du dépôt légal de ce reportage, par le biais de l'*Inathèque de France*, je peux apporter les précisions suivantes : la séquence dure exactement deux minutes et quinze secondes, elle est présentée par Patrick Roger tandis que la journaliste responsable du reportage est Corinne Audouin.

jour où on a appris que la sortie de l'album était retardée. Cette fois, ça y est : il est dans les bacs, alors verdict, Corinne Audouin ?" <Début d'une chanson en fond>

Journaliste : "C'est ce qu'on appelle un tube planétaire, un de ces airs qui s'insinue sans que l'on sache bien comment. Coldplay s'est imposé en deux albums comme une valeur sûre du rock mondial. Pas de déception avec X & Y, on y retrouve quelques unes de ces balades langoureuses qui ont fait leur succès. <Extrait de chanson> Perfectionnistes, les quatre garçons de Coldplay ont passé dix-huit mois à écrire, enregistrer, réenregistrer les treize chansons de l'album. De quoi donner des sueurs froides à E.M.I., leur maison de disque, qui joue gros sur le coup. A l'écoute de cet album solide, qui oscille entre rock à guitares façon années 80 et pop sous influence Beatles, actionnaires et analystes financiers devraient pousser un ouf de soulagement. Coldplay a les épaules pour continuer à jouer dans la cour des grands, tout en gardant cette part de romantisme sombre qui en fait toujours un groupe attachant. La paternité n'a pas rendu Chris Martin plus serein, il continue de chanter sa peur du futur, de la mort et de l'abandon, toutes choses contre lesquelles les stock options ne peuvent rien." <Extrait de chanson>

Présentateur : "Voilà, sortie aujourd'hui de X & Y, le nouvel album de Coldplay, qui avait déjà vendu de par le passé, euh, dix-sept millions d'albums, ce sera peut-être votre livre de l'été – on passe à un autre chapitre –, c'est aujourd'hui à treize heures que l'on connaîtra le lauréat du prix (...)"

Explicite au point d'en être presque comique, cet exemple d'un certain journalisme culturel « grand public », représentatif du style en vigueur dans les médias privés comme dans le secteur audiovisuel « public », se passe aisément de commentaires – si ce n'est pour préciser que l'absence de césure, entre la référence aux millions d'albums vendus et « notre » livre de l'été, constitue une fidèle retranscription du rythme d'énonciation du présentateur. On comprendra qu'il lui arrive de mélanger ainsi les « genres » ; après tout, il s'agit en effet de simples « chapitres » dans une seule et même affirmation de la prédominance du principe d'échange.

Enfin, il convient d'aborder un dernier point significatif, concernant la question de la « conscience collective » du prolétariat mondial(isé). Si j'ai émis l'hypothèse que le mouvement dialectique que perçoit une analyse matérialiste de l'histoire pouvait actuellement se poursuivre malgré une « période de latence », il importe de préciser que cet engourdissement ne se constate pas de façon identique dans l'ensemble du monde, certaines régions étant de fait marquées par des organisations collectives de lutte contre les logiques de l'industrie culturelle. Le cas des transformations actuellement en cours au Venezuela peut, à bien des égards, servir de leçon « pratique » pour notre démocratie formelle et ses attermolements bureaucratiques. L'Etat vénézuélien offre en effet un exemple intéressant d'encadrement d'un mouvement populaire animé par l'affirmation des spécificités culturelles locales, régionales et nationales, comme le soulignent ces quelques extraits d'un article de Romain Migus, journaliste et militant syndicaliste, concernant la « Mission Cultura » qui a été lancé dans ce pays en juillet 2005.

« La culture au sens anthropologique rassemble l'ensemble des croyances, des représentations du monde, des savoir-faire qui orientent notre manière de vivre. C'est en ce sens que Claude Lévi-Strauss nous disait que "tout peuple possède une culture". Force est de constater qu'aujourd'hui une des offensives majeures de la mondialisation néo-libérale a été de niveler ces différences culturelles et d'imposer le standard occidental comme référence dominante. L'acculturation au modèle du Nord fut lente et progressive, et peu à peu furent délaissés les enseignements traditionnels et la parole des communautés, urbaines ou rurales. Le Venezuela n'a pas échappé à ce rouleau compresseur culturel. L'Occident s'est imposé de manière hégémonique, profitant du laissez faire des élites au pouvoir. Dans les villes particulièrement, les classes moyennes et supérieures se sont fort bien acclimatées au mode de vie du grand voisin du nord ; quant aux classes populaires, elles n'avaient pas voix au chapitre et demeuraient invisibles.

La culture peut s'entendre aussi dans le sens des Beaux Arts : peinture, sculpture, littérature, cinéma... Mais dans ce cas encore, le mode de fonctionnement de l'industrie culturelle et la prépondérance des "fabriques" occidentales dans ce marché (...) a eu pour conséquence l'imposition économique et sociale des formes culturelles du nord et la descente aux oubliettes de l'histoire de la culture des dominés. Les musées de la capitale vénézuélienne présentent, avec une fierté compréhensible, les œuvres de Jésus Soto ou de Carlos Cruz Díez dont on cherche avec peine quels rapports elles entretiennent avec le paysan llanero ou l'indien Yanomami. Et pour cause, ces deux artistes emblématiques des Beaux Arts vénézuéliens répondent aux codes esthétiques et à une histoire de l'Art qui trouvent résidence, tout comme eux, dans le monde occidental.

Pour lutter contre ce phénomène, le président Hugo Chavez (...) a lancé la "Mission Cultura" dont l'objectif principal est de renforcer l'identité nationale par le biais de la culture, faire émerger les traditions et expressions culturelles traditionnelles et populaires, organiser les communautés pour développer la conscience citoyenne. Pour parvenir à cette fin, 28.000 *activadores* vont être mobilisés dans tout le pays. Chaque *activador* développe un travail avec la communauté de son lieu de résidence. Le fruit de ce labeur est sanctionné par un diplôme universitaire, la *licenciatura* d'éducation mention développement culturel, délivré par l'Université Simon Bolivar. Le gouvernement vénézuélien consacre 500.000 bolivars (US\$ 233) annuels à la formation de chaque promoteur culturel. Selon Herve Soto, Vice ministre de la Culture chargé du développement humain, les *activadores* qui obtiendront le diplôme universitaire pourront organiser les artistes de leurs communautés, devenir professeurs et surtout remplacer la bureaucratie vénézuélienne en lui apportant un bol d'air participatif et protagonique.

Les *activadores* prennent en charge un secteur de leur quartier comprenant 250 familles. Au sein de la *parroquia*, la vingtaine d'*activadores* forme un groupe de systématisation avec un professeur, le facilitateur, dans lequel ils vont faire le point sur leurs différents travaux, leurs problèmes, etc. La "Mission Cultura" comptera au fil des prochains mois 350 facilitateurs, qui par groupe de 5 se réuniront avec leurs 71 tuteurs pour faire part de leurs avancées et approfondir l'enseignement de la Mission. Le premier travail des *activadores* est de développer des projets culturels dans leurs secteurs. Ils opèrent donc un recensement des artistes dans tous domaines (musique, théâtre, danse, peinture) mais aussi des croyances, des mythes, des traditions, des médecines populaires ;

autrement dit de toutes les formes que revêt la Culture anthropologique et qui n'avaient aucune visibilité dans un pays auparavant acculturé à la manière de vivre nord-américaine. »¹⁰⁴²

S'il convient de considérer ces lignes avec circonspection – il s'agit là du témoignage enthousiaste d'un militant qui est visiblement acquis à la cause bolivarienne – elles ne sont pas moins le signe qu'en Amérique du Sud, comme ailleurs, **des résistances s'organisent face à l'industrie culturelle et dans le cadre de réflexions et de luttes plus globales**, visant à imposer d'autres « choix de société » que ceux qui inspirent aujourd'hui les politiques économiques et sociales néo-libérales dans tant de régions du monde. Il m'a semblé intéressant de terminer ce chapitre quelque peu atypique avec cet exemple qui nous arrive directement de Caracas et qui indique clairement que l'industrialisation de la musique – et de la culture en général – ne va pas sans soulever des oppositions qui, en tout état de cause, ne demandent qu'à être mieux coordonnées entre elles, par le biais d'une théorie tout aussi *résistante*.

¹⁰⁴² MINGUS, Romain, « Mission Cultua : la méta-mission », disponible en ligne sur le site du Cercle Bolivarien de Paris (http://cbparis.free.fr/spip/article.php3?id_article=11) ou sur le journal en ligne http://www.legrandsoir.info/article.php3?id_article=2552, consultés le 10/08/2005.

CONCLUSION GENERALE

Il est singulièrement difficile d'envisager une véritable « conclusion » pour un travail qui a vocation à s'insérer dans une perspective de recherches futures et de confrontations constructives, orientation qui porte plutôt à considérer ses ouvertures que son éventuelle *clôture*, fût-elle une simple question de « formalités ». Ainsi, dans cette ultime étape de ma présentation, il s'agira moins de revenir sur des moments phares du travail ou d'en résumer les « grandes lignes », que de nous entraîner vers d'autres strates auxquelles renvoient implicitement, à leur manière, chacune des étapes importantes de la thèse.

Que l'on songe ainsi à sa première grande partie et l'on s'apercevra que la mise en lumière des spécificités (et des limites) conceptuelles épistémologiques, « humaines », de l'approche critique de l'« Ecole de Francfort », trouve l'une de ses *applications* finales dans l'ouverture qu'elle peut entraîner, de la part du lecteur, vers ce courant de recherches souvent méconnu, voire malmené. De même, un tel travail de synthèse et de mise en perspective, d'un ensemble théorique bien particulier, doit nécessairement amener le chercheur à aller au-delà de son *corpus* initial pour mieux comprendre ses significations et ses implications vis-à-vis d'autres courants de pensée. J'espère avoir su illustrer à quel point ce souci d'ouverture a été enrichi par « l'apport de la théorie critique », de la même façon que l'exigence d'une science sociale active implique un recours constant à ce « commerce » dont chacun des participants ressort enrichi.

Les étapes de présentation qui suivent cette première grande partie se proposent de développer mes recherches en déclinant à la fois leurs dimensions empiriques et théoriques – dont on a pu mesurer à quel point les frontières sont également perméables et les convergences, elles-mêmes productrices de sens. Les différents niveaux de conceptualisation qui s'efforcent de rendre compte de la configuration présente de l'industrie musicale sont également à concevoir comme autant de **mains tendues vers diverses branches épistémologiques et disciplinaires des sciences humaines**. Tout en s'attachant à montrer en quoi cette approche peut permettre d'appréhender autrement des phénomènes sociaux de toute première importance, mes « excursions » sur le terrain, les analyses auxquelles elles m'ont engagé et les considérations théoriques complémentaires, n'ont de sens véritable que dans l'appel qu'elles constituent vis-à-vis de chercheurs – du champ disciplinaire des S.I.C., notamment – sensibles à **l'exigence contemporaine d'une théorie et d'une praxis critiques réactualisées**, quels que soient leurs objets de recherche spécifiques.

Au risque de me répéter, les éléments d'analyse théorique que je propose, et plus particulièrement les fragments pour un *modèle critique* de ce « sous-système médiationnel » de l'invisible totalité, que constituerait *in fine* l'industrie musicale, ne doivent pas être conçus comme ayant une quelconque prétention de vérité universelle. Il s'agit bien là de « **moments**

conceptuels » qui invitent à l'ouverture et/ou à la poursuite de processus de recherche dialectiques et collectifs. On pourrait certes y voir le résultat, l'expression tangible d'une modeste contribution à ces processus – apport dont il s'agissait par ailleurs de clairement mettre en avant les « aléas » et les visées –, mais il convient de garder à l'esprit le caractère intrinsèquement « temporaire » de cette conceptualisation, tant au vu de son objet changeant que dans le mouvement dialectique lui-même.

Souhaitant épargner au lecteur l'éventuelle redondance d'une synthèse « classique » de ces diverses contributions analytiques et conceptuelles, il a paru opportun de consacrer ces quelques propositions finales à **un effort de précision épistémologique** concernant trois points essentiels qui, comme on le voit, imprègnent fortement l'ensemble de mon travail. Dans un premier temps, je m'attacherai donc à revenir sur la question centrale de l'utilité contemporaine de l'approche critique (non pas exclusivement sur le terrain des « musiques actuelles »). Il s'agira ensuite de considérer les perspectives de recherche futures qui se dessinent dans et à partir de ce travail-ci. Enfin, je m'efforcerai d'examiner ces enseignements « parallèles », résultats d'un cheminement personnel dont le chercheur est naturellement le témoin privilégié, mais qu'il convient de ne pas occulter si l'on souhaite que s'établissent les conditions d'un véritable *échange* à partir de ce travail.

1. L'utilité de la théorie critique, aujourd'hui.

L'un des mérites de l'approche critique de l' « Ecole de Francfort », cinq décennies après l'heure de gloire de ses principaux protagonistes, reste son indéniable aptitude à poser, de manière simple, des questions qui semblent souvent échapper à la recherche fondamentale en sciences sociales. On peut commencer par fournir deux exemples de cette interrogation presque « naïve » qui caractérise la posture épistémologique francfortienne et dont je me suis ouvertement inspiré, notamment dans le traitement des données empiriques recueillies lors de mes « excursions » parmi les médiateurs de l'industrie musicale.

Tout d'abord, rappelons cette étonnante proposition qu'émettent Horkheimer et Adorno dans *La dialectique de la raison* concernant la question de la justification ultime de l'industrie culturelle. Selon les auteurs, les produits culturels n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art pour se légitimer. Il suffit, écrivent-ils, de publier le chiffre des ventes de telle ou telle maison de disques ou le montant des revenus de leurs directeurs généraux, « pour faire taire tous les **doutes sur la nécessité sociale de leurs produits.** »¹⁰⁴³ Or, il est certain que cette question, toujours parfaitement d'actualité en ce début du XXI^{ème} siècle, a rarement été soulevée avec autant de puissance et d'obstination que dans l'ouvrage des deux théoriciens. Il convient de rendre hommage à ces auteurs d'avoir durablement placé au centre de leur analyse cette notion de *nécessité sociale*, car il s'agit bien là d'un angle d'attaque élémentaire – mais encore trop souvent laissé de côté – sans lequel on ne pourrait envisager une réelle approche critique des phénomènes sociaux.

On peut présenter un second exemple de cette **attitude résolument humaniste**, dont la « fraîcheur » presque candide coupe véritablement l'herbe sous les pieds du fonctionnalisme, latent ou affirmé (notamment tel qu'il s'exprime encore fréquemment les études sur les médias de masse ou les N.T.I.C.) :

« L'idée de la "pleine exploitation" des possibilités techniques existantes (...) fait partie d'un système économique qui refuse pourtant d'utiliser les ressources disponibles lorsqu'il s'agit de faire disparaître la faim dans le monde. »¹⁰⁴⁴

Là encore, on ne peut que reconnaître la simplicité frappante d'une telle proposition et les répercussions terribles qu'a son *contenu de vérité*, dès lors qu'on l'*applique* à tel ou tel domaine précis de la réalité sociale. L'industrie musicale offre clairement le spectacle de phénomènes qui dépendent de façon essentielle de la pleine exploitation des moyens technologiques, sans pour autant que cette mise en évidence directement tangible des contradictions sociales fondamentales ne heurte les individus qui en sont les témoins – même lorsque cette « claque » est assénée de

¹⁰⁴³ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p130.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p148.

façon massive et frontale, comme on peut considérer que ce fut le cas lors des gigantesques concerts du *Live 8* de l'été 2005. Pareille illustration de la force, souvent insoupçonnée, des mécanismes de dissimulation et de justification qui se logent dans les médiations idéologiques, ne peut être apportée que par le biais d'une approche critique, ce qui, parallèlement, nous en dit long sur la nécessité actuelle d'une théorie globale et cohérente.

Ce rappel de la signification de la théorie dans la configuration présente renvoie implicitement à l'un des « problèmes » inhérents des sciences sociales à l'époque contemporaine qui, à n'en pas douter, se doivent de présenter une certaine « utilité » si elles veulent être autre chose qu'une compilation de vœux pieux ou de vitupérations cyniques. Cependant, **la question de l'utilité scientifique** n'est pas sans pièges, puisque dans la réalité de sa pratique scientifique, le chercheur est très tôt confronté aux risques d'une instrumentalisation des recherches, à travers la systématisation des études « administratives » qui est si souvent fallacieusement présentée comme étant le synonyme effectif de cette « utilité ». En sciences de l'information et de la communication, cette question revêt par moments un caractère d'autant plus tragique que certains procédés de recherche et d'analyse, en évacuant toute réflexion théorique de fond, finissent par se confondre avec leurs objets, reléguant ainsi le sujet chercheur au rôle d'un simple « enregistreur » – dispositif quasi technique, au service de pures médiations idéologiques, de la même manière qu'un microphone est « utile » pour amplifier le son de la voix.

Face à cet abandon de la science au profit de la *raison instrumentale*, les théoriciens critiques ont sonné l'alarme dès le début des années 1930, en proposant justement une rupture rigoureuse et volontariste avec les paradigmes dominants des sciences sociales et les conceptualisations fondamentales qui permettent de tels « glissements » vers la domination. Dans *La dialectique de la raison*, il est écrit, au sujet des conséquences qu'entraîne l'objectivation rationnelle du monde, que « les hommes paient l'accroissement de leur pouvoir en devenant étrangers à ce sur quoi ils l'exercent. »¹⁰⁴⁵ Mais de la même façon, une fois objectivement soumise (ou alliée) au pouvoir social, la science court évidemment le risque de rétroactivement **se couper de ses objets de recherche**, dont elle ne fait alors que perpétuer l'aliénation.

C'est ce risque qui est vivement dénoncé par Douglas Best et Douglas Kellner, auteurs de *Postmodern theory : critical interrogations*. Pour ces deux théoriciens, l'intellectuel de l'époque moderne, en tant que « législateur de connaissances et de valeurs », est devenu plus ou moins superflu avec la nouvelle rationalisation étatique et institutionnelle qu'encourage la doctrine néolibérale. Du coup, surgit une véritable crise du rôle de l'intellectuel, dont la menace peut à terme inclure l'obsolescence potentielle des chercheurs en sciences sociales et humaines. Le postulat d'une nouvelle ère postmoderne et les délires « philosophiques » les plus divers annonçant « la fin de l'histoire », auraient eu pour fonction, selon Best et Kellner, de garantir « l'utilité publique » de ces penseurs dans une société de plus en plus technocratique et dans

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p27.

laquelle les « sciences » (exactes) dominent idéologiquement les sciences humaines.¹⁰⁴⁶ Il convient de souligner la pertinence des analyses de ces deux théoriciens, qui dénoncent au passage, ces « théories-gadgets » qui sont le refuge de penseurs dont la soif d'accumulation de « capital culturel » n'a d'égale que le peu de sérieux. Par opposition, affirment-ils, « une théorie critique du moment présent rendrait compte de la profonde ambiguïté de l'époque actuelle, plutôt que de se vautrer dans le pessimisme et le postmodernisme en vogue, ou de régresser vers l'optimisme libéral ou technocratique. »¹⁰⁴⁷ Ces observations, qui concernent plus spécifiquement le paysage académique états-unien, semblent tout aussi valables pour le vieux continent. En dernière instance, elles confirment la nécessité qu'il y a de rester dans un état de vigilance permanente face aux médiations idéologiques de la totalité sociale qui animent aussi le champ académique.

La défense du *non-identique*, en faveur duquel s'engage – le mot est bien faible ! – l'approche critique, pose des questions fondamentales vis-à-vis de la **catégorisation**, de la **mesure**, qui se sont répandues comme indices de pertinence et d'*objectivité* en sciences sociales. Comme on a pu le voir, des problèmes récurrents ont été soulevés au cours de mes analyses du fait du recours de certains auteurs à cette **classification/quantification** du réel. Pour apporter quelques précisions sur ce point, il convient d'aborder plus spécifiquement la **question de l'objectivité de la science**, car c'est également un élément par rapport auquel l'approche critique peut être d'une grande utilité. En effet, selon Adorno, « les méthodes empiriques ont ignoré ce qui fait l'*objectivité sociale* : l'ensemble de tous les rapports, institutions, forces, dans lesquels les hommes agissent »¹⁰⁴⁸ De plus, « en dépit du fait qu'elles objectivent – et à cause de ce fait –, les méthodes ne pénètrent pas le fait d'objectiver la chose, à savoir la contrainte qu'impose l'objectivité économique. »¹⁰⁴⁹ Pour l'approche critique, le véritable fond du problème apparaît lorsqu'on considère le mode de définition de l'objet. Dans les paradigmes dominants des sciences sociales, on a affaire à une définition opérationnelle ou instrumentale de l'objet. Par exemple, une catégorie est définie par les réponses que des individus ont donné à des questions dans une enquête donnée, réponses pouvant être ensuite mises en corrélation avec d'autres variables obtenus de manière analogue, afin de « mettre en relief » la stratification sociale. Mais dans ce cas, ce qui est ainsi mis en relief risque de n'être qu'une chosification du réel. Comme le souligne Adorno, l'activité de recherche passe avant l'objet de recherche et, de ce fait, contribue finalement à l'objectivation sociale du sujet individuel. Considérons, par ailleurs, cette proposition d'Adorno :

« L'objectivité, dans une société mercantile entièrement structurée et hautement rationalisée, c'est le pouvoir social concentré, l'appareil de production, ainsi que l'appareil de distribution contrôlé par ce

¹⁰⁴⁶ BEST, Steven, KELLNER, Douglas, *op. cit.*, p297.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p302.

¹⁰⁴⁸ ADORNO, Theodor, *et al.*, *La querelle allemande en sciences sociales*, *op. cit.*, p62.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*

dernier. Ce qui, par son concept même, devrait être en premier, les hommes vivants, est devenu un appendice. Une science qui nie cela défend l'état de fait qui y a conduit. »¹⁰⁵⁰

Cette affirmation peut, à première vue, paraître excessive, mais sans doute convient-il d'en tenir compte davantage comme une mise en garde salutaire que comme une mise en accusation stérile. Là où la théorie critique peut encore être d'une utilité indéniable, c'est en effet au niveau d'une certaine prudence, une vigilance autoréflexive à laquelle on peut avoir recours afin de garantir une attitude d'ouverture particulière devant la réalité sociale. Témoin, défenseur des singularités de son temps et observateur lucide des multiples dangers qui pèsent sur celles-ci, le chercheur doit s'efforcer d'adopter une posture épistémologique qui évite, par ailleurs, toute « connivence » avec son objet. S'il s'agit d'une position d'autant plus complexe à tenir dans la recherche appliquée, il n'existe *a priori* aucune raison de penser que ces exigences soient de nature antagoniste.

En ce qui concerne plus spécifiquement le champ disciplinaire des sciences de l'information et de la communication, ces précisions sur les apports des travaux de l'« École de Francfort » présentent plusieurs répercussions directes. On se rappellera en effet la manière dont Horkheimer a dénoncé, dès son discours inaugural, les effets néfastes de la « division du travail » au niveau académique, en défendant une approche critique interdisciplinaire, élaborée toutefois sous l'égide de la philosophie sociale. Lorsqu'on considère la carrière académique de Theodor Adorno, on a une manifestation directe de cet effort de pluridisciplinarité. A une heure où les S.I.C. s'interrogent encore de manière fondamentale sur ces questions de l'interdisciplinarité, de la transdisciplinarité ou de la pluridisciplinarité, on peut se tourner vers les exemples d'un certain nombre d'auteurs ayant orbité autour de l'I.F.S. et auquel il serait finalement fort difficile de « mettre un chapeau » particulier. Là encore, la question véritablement importante se situe peut-être moins dans une définition (rigide ou non) des limites du champ disciplinaire, que dans un travail collectif d'élaboration conceptuelle, à partir de laquelle on peut aborder les multiples phénomènes qui relèvent du vaste domaine de la communication sociale et humaine.

On s'aperçoit ainsi de la variété de domaines dans lesquels les travaux de l'« École de Francfort » peuvent nous être utiles, en tant que chercheurs, mais également en tant qu'acteurs sociaux, pour parvenir à une connaissance et une *praxis* qui permettent au sujet de « donner au non-identique réparation de la violence qu'il lui a faite »¹⁰⁵¹. Il convient toutefois de se méfier de tout optimisme débordant face à l'apport contemporain de ce socle conceptuel. En ce sens, peut-être ne faut-il pas « trop demander » à l'approche critique, ce qui pousse à une certaine prudence face aux propositions de Dennis Redmond :

¹⁰⁵⁰ ADORNO, Theodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., p203.

¹⁰⁵¹ ADORNO, Theodor, *Dialectique négative*, op. cit., p145.

« Nous vivons des jours mémorables pour le Résistance Globale, alors que nous, travailleurs de la planète Terre, depuis bien trop longtemps les objets administrés des brutales logiques économiques, politiques et culturelles du capitalisme multinational, commençons enfin à penser, à nous organiser et à résister sur un plan multinational. (...) L'échelle et l'étendue globale de la Résistance, sa diversité et sa complexité, requièrent de façon urgente une perspective théorique proportionnellement élargie. Plus que jamais nous avons besoin des théories d'un système-monde, des cartes de ses constellations de pouvoir, et des outils conceptuels capables de naviguer dans ses infrastructures (...) La dernière œuvre complète de Theodor Adorno, *La dialectique négative*, demeure le texte source indispensable pour un tel projet, une mine de concepts post-nationaux et de modèles multinationaux capables de décoder les spéculations informatiques du capitalisme multinational, d'analyser ses étapes de développement et d'intervenir dans ses luttes de classe. (...) Ce qui étiquette *La dialectique négative* comme étant le premier grand document de marxisme international est sa capacité incomparable de *penser* le multinational, en accédant à des combinaisons ou des noyaux entiers de contradictions, à travers une extrême variété de niveaux conceptuels et de disciplines intellectuelles. Ces combinaisons sont ensuite arrangées dans des "modèles" élaborés dans le but de faire la navette entre le plus petit moment du concept et la plus large configuration de la totalité. »¹⁰⁵²

Certes, l'approche critique *doit s'efforcer de rejoindre et de contribuer à un mouvement de « Résistance Globale »*, mais si *La dialectique négative* offre un certain nombre d'importantes pistes de réflexion et de bases conceptuelles afin de mettre en place ces convergences entre théorie et praxis, il convient de ne pas « s'emballer » pour autant : un travail extrêmement important demeure à faire, et ce n'est que par le biais de processus dialectiques, comme celui auquel devra contribuer mon propre travail, que l'on pourra justement élaborer des « modèles critiques » valides et aisément « activables » dans cette lutte multinationale, qu'évoque – de façon un peu trop candide – Dennis Redmond. Sans doute a-t-il raison d'affirmer que nous avons un besoin urgent de perspectives théoriques élargies, mais comme chacun le sait, il ne sert à rien de penser dans l'urgence : le processus dialectique par lequel s'élabore une riposte à l'administration du capitalisme multinational ne peut en aucune façon se décréter, quel que soit le degré d'optimisme des théoriciens qui y participent.

S'il arrive que Frederic Jameson cède, lui aussi, à certains élans laudateurs un peu trop insistants, on peut cependant rappeler quelques éléments de la conclusion de son ouvrage *Late Marxism*, qui résumant finalement assez bien l'utilité actuelle de l'approche dessinée par Theodor Adorno, dans une situation globale où l'influence des courants historiques d'opposition politique au capitalisme est sensiblement en baisse :

« Maintenant que pour le moment ces courants sont eux-mêmes en veille, sa bile est un joyeux contrepoison et un solvant corrosif qu'il convient d'appliquer à la surface de "ce qui est". Même (...) la doctrine parfaitement démodée du capitalisme de monopole peut s'avérer être l'image dont nous avons justement besoin, en l'absence de nos propres images, car elle l'a incité à traquer le système

jusque dans ses recoins les plus infimes, sans paranoïa, et avec une effectivité qui peut encore servir d'exemple pour ceux qui sont démoralisés par la décentralisation du système actuel, qui offre des rangées de produits identiques (...) là où l'on espérait trouver un austère Quartier Général dépourvu de fenêtres. »¹⁰⁵³

En dernière instance, on ne peut qu'approuver Jameson lorsqu'il écrit que l'attention emphatique portée par l'approche critique de Francfort vis-à-vis de la théorie peut être **une leçon salubre pour les intellectuels contemporains**, cette théorie étant *in fine* « la détection de la présence absente de la totalité au sein des apories de la conscience ou de ses produits. »¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵² REDMOND, Dennis, *op. cit.*, pp1-7.

¹⁰⁵³ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p249.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p252.

2. De la suite dans les idées : perspectives de recherche futures.

Mon travail est parti d'une volonté claire d'approfondir et d'interroger simultanément les notions d'idéologie et d'industrie musicale. Ce double objet, que d'aucuns pourraient percevoir comme une ambiguïté fondamentale, n'est naturellement pas étranger à la « tournure » qu'ont pris mes explorations conceptuelles, telles qu'elles sont présentées dans la seconde et surtout la troisième partie de ce travail.

Pour commencer, j'ai abordé la catégorie de l'idéologie par le biais de la théorie critique francfortienne et ses nombreuses digressions concernant « l'industrie culturelle ». Puis j'ai cheminé parmi les « musiques actuelles » en m'appuyant principalement sur l'examen de représentations et de discours qui les accompagnent quotidiennement. Ces parcours parallèles m'ont amené à développer le concept de médiation idéologique, en notant que les phénomènes observés sur le « terrain » *faisaient système* par le biais de processus spécifiques qui ne sont ni de simples reflets de la totalité sociale, ni les productions d'un individu autonome et isolé. Le travail d'analyse et l'approfondissement simultané de ce concept m'ont amené à proposer que les médiations idéologiques ne se concentrent, à vrai dire, ni dans l'infrastructure, ni dans la superstructure sociale ; c'est-à-dire qu'elles n'émanent ni de la production matérielle et des rapports entre hommes qui garantissent celle-ci, ni de ces « institutions » à valeur symbolique durable qui constituent la superstructure : loi, religion, école, famille, médias, etc. La médiation apparaît justement comme étant cette **rencontre entre totalité et individu, entre infrastructure et superstructure, qui contribue à coproduire, de façon dialectique, ces deux dimensions de la réalité sociale**. Dans les faits, il s'agit d'éléments de discours, de représentations, de pratiques – individuels ou collectifs, partagés ou (re)transmis – qui, dans le domaine des « musiques actuelles », garantissent la cohérence et la reproduction de la domination qu'exerce la totalité sociale sur les hommes.

Lorsqu'on considère l'*industrie musicale*, il est impératif de prendre en compte son évolution historique. Sa relative jeunesse – son inscription fondamentale dans la période contemporaine – constitue certainement un facteur central, qui permet de préciser l'importance de l'intensification horizontale et verticale des médiations pour son développement chaotique mais constant, à travers le XX^{ème} siècle. On peut cependant se demander si d'autres « institutions », nettement plus anciennes (régime politique, religion, école), ne connaissent pas une semblable affluence de médiations idéologiques et, au cas échéant, ce que cela peut entraîner comme modifications structurelles – voire comme conséquences en termes de conceptualisation du réel, du social. Par exemple, serait-il aujourd'hui nécessaire de repenser la notion même d'*institution*, dans ce cas ? De la même façon, en tant que concept, l'industrie musicale appelle à des travaux de recherche qui soient à même de « tester » sa validité, en interrogeant d'autres « terrains », afin d'observer si les médiations idéologiques y jouent des rôles analogues ou non. S'appuyant sur

les « protocoles » dialectiques évoqués plus haut, il est alors nécessaire d'impulser des recherches critiques permettant d'appréhender, par la connaissance scientifique, les hypothétiques médiations idéologiques.

Ainsi, on pourrait formuler l'hypothèse de l'existence d'une « industrie sportive », qui ne se résumerait ni à la structuration économique de sociétés comme *Nike*, ni à l'imaginaire du « Tour de France », ni à aux particularités de pratiques sociales (celles des supporters, des amateurs, etc.), mais qui engloberait ces différentes dimensions dans un même sous-système cohérent, dont l'architecture serait constitué par des médiations idéologiques. Il existe en effet des analogies évidentes entre l'organisation sociale du ou des sports et l'industrie musicale. Sa jeunesse, sur le plan historique, constitue un premier facteur concluant. En outre, on y constate de la même façon, l'existence d'un star-system (dont la résonance sociale peut aisément égaler, voire même dépasser celui des « musiques actuelles »)¹⁰⁵⁵ qui apparaît comme le pendant de ces « émergences » sportives nombreuses et variées, au sein desquels des pratiquants amateurs se pressent derrière une similaire « carotte idéologique », cette promesse illusoire de reconnaissance sociale et de richesse financière. De plus, il convient de prendre en considération les légions de produits « dérivés » que charrie cette hypothétique industrie sportive, autant de biens qui sont objectivement conçus, assemblés et distribués par des branches industrielles qui ne sont pas directement liées à l'actionnariat de l'équipe de football *Manchester United* (si, dans un sondage, on demandait de préciser un exemple de « l'industrie du sport », cette équipe cotée à la bourse de Londres serait sans doute fréquemment citée), mais qui participent, de par les médiations idéologiques qu'elles impulsent, d'un système dont on peut considérer qu'il serait possible de mettre en évidence les propriétés cohésives et autorégulatrices. Enfin, il est intéressant de remarquer, comme le fait le sociologue Patrick Baudry, que certaines pratiques sportives aujourd'hui fort prisées ont un caractère ouvertement mortifère. Après une période historique où primait le culte de l'harmonie collective – sorte de « fonctionnalisme organique » du sport –, il serait intéressant d'explorer les pistes de médiations culturelles ayant désormais pour contenu manifeste la puissance individuelle, l'exclusion et une valorisation de l'acte de gloire solitaire qui irait jusqu'à semer sur son passage encore davantage de jeunes cadavres que ne compte le champ des « musiques actuelles ». Il est en tout cas frappant de constater au coeur d'une activité censée promouvoir le bien-être et la santé physique de telles possibilités d'expression pour les pulsions morbides. On peut supposer que les incohérences discursives des éventuels médiateurs de l'industrie sportive constitueraient un premier terrain fertile pour une approche critique de cette question. Cet exemple, montrent comment le travail qui s'achève ici ne peut qu'ouvrir vers d'autres pistes, d'autres interrogations critiques de la réalité sociale.

¹⁰⁵⁵ Songeons au « niveau de célébrité » atteint par les membres de l'équipe de France de football après leur succès dans la coupe du monde de 1998. Les symboles de « la France qui gagne » étaient à ce point

De même, sur le plan des recherches fondamentales, on peut effectivement se demander si mes perspectives ne tendent pas vers une sorte de *théorie générale de l'idéologie*, manière de poursuivre le travail entrepris ces trois dernières années, tout en dépassant les termes qui fondent son objet. Il est en tout cas vraisemblable que les réflexions entamées autour des rapports entre infrastructure socio-économique et superstructures idéologiques puissent constituer un prélude à **des analyses théoriques plus approfondies** qui se développeront, dans cette même optique, à partir de travaux prenant en compte les conditions objectives qui caractérisent d'autres aspects de la réalité sociale. Les **sciences de l'information et de la communication** peuvent être porteuses d'une telle démarche, de même qu'il s'agit là d'un des objets de recherche fondamentaux des *cultural studies* anglo-saxonnes – si ce n'est, au fond, de leur véritable sujet. L'ambition de participer à **un rapprochement durable entre ces deux ensembles disciplinaires** à la fois proches, de par leurs thématiques et leurs prétentions épistémologiques, et singulièrement éloignés, en tant que champs académiques (sans doute partiellement à cause de barrières linguistiques), apparaît d'ailleurs comme une évidence pour le franco-britannique que je suis¹⁰⁵⁶.

Il convient de préciser que l'une des « **recherches appliquées** » que l'on peut envisager d'entreprendre à partir de ce travail est justement un exercice dont le bilinguisme du chercheur (ou de l'équipe de chercheurs) constitue une condition préalable. Pour évoquer brièvement ce projet, il s'agirait tout d'abord de mettre au point des outils d'analyse permettant de compléter certaines « conclusions » partielles auxquelles ont conduit ces éléments pour une approche critique réactualisée des « musiques actuelles ». Plus spécifiquement, on pourrait partir de la spécificité du « terrain » canadien, où l'on trouve dans certaines grandes conurbations – voire dans des régions entières – un fort taux de bilinguisme franco-anglais. A partir d'enquêtes ciblant les discours, représentations et pratiques¹⁰⁵⁷ de participants francophones, d'une part, anglophones, d'autre part, et véritablement bilingues enfin, aux mêmes scènes musicales (par exemple, *rock indé*, *hip-hop* ou *jungle*, etc.), il est possible de collecter des données permettant d'effectuer ensuite des comparaisons en termes de médiations idéologiques, selon les différents groupes de population et sur un grand nombre de scènes précises.

On pourrait ainsi mettre en évidence, de façon plus claire, la part de subjectivité qu'exigent encore ces pratiques (et *a contrario* le poids de l'objectivité sociale), en considérant qu'un grand nombre de personnes activant les mêmes médiations dans les trois groupes confirmerait les enseignements de mes travaux présents, et que la présence de discours et de représentations

omniprésents que c'était devenu presque une insulte à la collectivité que de ne pas connaître par cœur les noms des joueurs.

¹⁰⁵⁶ En passant, j'espère avoir démontré, à travers la citation de nombreux auteurs contemporains des sciences sociales nord-américaines et britanniques, que malgré l'apparent éloignement, nous partageons plus que ce qui peut nous séparer, sans doute en partie pour la bonne et simple raison que les grandes tendances de l'infrastructure socio-économique se répercutent de façons analogues dans la vie quotidienne des habitants de Scalloway (Shetland), de Baddeck (Nouvelle Ecosse), ou de Sauveterre de Guyenne (Gironde).

¹⁰⁵⁷ Pour cette étape, il conviendrait donc d'affiner et de systématiser quelque peu les méthodes d'enquête que j'ai moi-même employé sur le terrain musical bordelais.

véritablement singulières et *subjectives* serait par contre potentiellement établie par l'existence de productions intellectuelles n'étant aucunement reliées à des *équivalents* dans un autre groupe linguistique. A partir de l'examen de ces productions spécifiques (et d'une prise en considération des « archéologies » des sous-groupes sociaux visés, sans laquelle les résultats n'auraient aucune pertinence), il serait donc possible d'exploiter empiriquement des éléments inexplorés des thèses critiques, tout en apportant des données complétant des propositions développées ici. Des contacts préliminaires auprès de chercheurs de l'Association Canadienne des Etudes Culturelles (A.C.E.C.) confirment la faisabilité d'une telle recherche et l'intérêt qu'elle pourrait susciter au sein de la communauté scientifique locale.

Une autre extension envisageable à moyen terme serait un travail de recherche appliquée portant sur des exemples de survivances contemporaines de ce que David Buxton a appelé la culture « folk ». En Europe, on peut en observer dans les zones géographiques périphériques, proportionnellement moins touchées par certains processus propres à l'industrie musicale que les grands centres urbains ou même la plupart des zones rurales continentales. Ceci est vraisemblablement le cas dans les îles Shetland, territoire britannique localisé dans l'Atlantique nord, à égale distance des côtes écossaises et norvégiennes. Ayant eu l'occasion de me rendre à plusieurs reprises dans cet archipel au cours de ces trois dernières années, j'ai pu constater la vivacité de la scène locale et la place assez étonnante qu'occupent encore des traditions musicales qui s'orientent principalement autour de pratiques collectives de chant et d'instruments tels que la harpe et le violon. Sur place, j'ai effectivement noté qu'une partie non négligeable de l'activité musicale ne se déroulait pas sous la forme établie de concerts et de festivals (même si les îles Shetland accueillent également des manifestations de ce type), mais plutôt par le biais de « sessions » informelles ayant quotidiennement lieu dans les salles municipales ou les tavernes, au cours desquelles la séparation entre musiciens et spectateurs s'efface au profit d'une participation collective fort intrigante pour le nouvel arrivant.

L'économie locale et les infrastructures sociales ayant directement bénéficié de la découverte de réserves en pétrole et en gaz naturel dans les eaux environnantes au cours des années 1970¹⁰⁵⁸, il s'avère que l'archipel compte une population proportionnellement beaucoup plus jeune que le reste de l'Ecosse (et notamment par rapport à celle des îles Hébrides). Ces facteurs, auxquels s'ajoute un réel isolement géographique, un climat extrêmement rude et de longues nuits d'hiver, favorisent clairement le maintien de cette scène musicale incongrue, même si l'on peut penser que celle-ci est désormais menacée, du fait du tarissement des réserves gazières, de la fermeture programmée du terminal de Sullom Voe et de la faible rentabilité des secteurs économiques traditionnels (pêche et élevage ovin). Cette particularité locale paraît donc

¹⁰⁵⁸ Je rappelle qu'en Grande Bretagne la plupart des infrastructures sociales (hôpitaux, écoles, voirie, équipements socioculturels) ont été administrativement et financièrement régionalisées à partir de l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher en 1979, ce qui a paradoxalement profité aux habitants de Shetland, du fait des forages au large de pétrole et de gaz naturel et de la construction, à Sullom Voe, du plus grand terminal pétrolier d'Europe.

d'autant plus intéressante à étudier qu'elle semble vouée à disparaître à plus ou moins long terme. En outre, de la même façon qu'on peut tirer des enseignements significatifs à propos des « musiques actuelles » en focalisant sur ses « marges », il paraît tout aussi judicieux d'interroger cette *exception géographique* qu'est la périphérie pour considérer en quoi elle peut permettre d'affiner notre connaissance globale de l'industrie musicale. De tels travaux peuvent être envisagés en partenariat avec le University of Highlands and Islands (U.H.I.)¹⁰⁵⁹ et le programme de recherches européen *Northern Periphery Program*¹⁰⁶⁰, dont l'un des axes prioritaires est justement le soutien à la pérennisation et au développement des communautés locales de ces régions très peu densément peuplées.

Dans un tout autre registre, on peut considérer deux autres « terrains » de recherche qui soulignent tout aussi clairement l'étendue et la diversité des perspectives de recherches sur lesquelles peut déboucher le travail global effectué dans le cadre de ma thèse. D'une part, on peut envisager d'approfondir un thème de recherche que j'ai déjà abordé ici, par le biais de l'analyse documentaire, à savoir les rapports entre les médiations idéologiques constitutives de l'industrie musicale et la transition des pays de l'ex-bloc de l'est vers l'économie de marché et la démocratie représentative. Ce type de projet peut, lui aussi, fort bien s'intégrer au sein de programmes existants, tel que l'importante étude sur « la consolidation et la déconsolidation de la démocratie dans les sociétés de transition d'Europe centrale et orientale » qui est actuellement menée par l'Institut Hannah Arendt de l'Université de Dresde¹⁰⁶¹ avec le soutien financier de la Commission Européenne.

D'autre part, la singularité d'une approche critique réactualisée peut également être mise à profit pour l'examen attentif des médiations idéologiques activées à l'occasion de transitions politiques et d'expérimentations sociales actuellement en cours. La situation présente du Venezuela, fort mal documentée pour l'heure dans le milieu intellectuel français¹⁰⁶², mérite de retenir toute notre attention de chercheur, puisqu'il s'agit à bien des égards d'une configuration

¹⁰⁵⁹ Cet institut de recherche et d'enseignement universitaire a déjà initialisé un ensemble de travaux portant sur les spécificités culturelles locales, dans une perspective de *cultural studies* que dirige la chercheuse Donna Heddle. Pour davantage d'informations : <http://www.uhi.ac.uk/>, consulté le 15/10/2005

¹⁰⁶⁰ Financé par le Fonds de Développement Régional Européen, et affilié au programme *Interreg*, le *Northern Periphery Programme* s'étend sur sept pays (Ecosse, îles Féroé, Islande, Groenland, Norvège, Suède et Finlande). Pour plus de précisions : <http://www.northernperiphery.net/>, consulté le 15/10/2005

¹⁰⁶¹ Pour une présentation complète de ce programme de recherches, on peut se rendre sur les pages suivantes : <http://www.tu-dresden.de/hait/eupr.htm> et http://mc-opportunities.cordis.lu/show-VAC.cfm?obj_id=9698, consultés le 20/10/2005

¹⁰⁶² Mis à part les ouvrages, tous deux assez partiels, de Frédérique Langue (*Hugo Chavez et le Venezuela*, L'Harmattan, 2002) et de Maurice Lemoine (*Chavez Presidente*, Flammarion, 2005), le premier reprenant les thèses de l'opposition tandis que le second soutient vigoureusement le dirigeant bolivarien, il est consternant de constater le peu d'intérêt que suscite le processus actuellement en cours au Venezuela – si ce n'est de la part de journalistes consensuels de *L'Express* ou du *Monde*, trop heureux de trouver en la personne de Hugo Chavez un nouveau *lud maximo* à vilipender ou encore de militants de gauche qui chaussent leurs lunettes roses dès qu'il s'agit de ce même Chavez. Il existe un manque flagrant de travaux critiques sérieux sur cette question, dont doivent impérativement se saisir les chercheurs en sciences sociales si l'on veut éviter un débat passionnel et stérile qui, en focalisant sur la personne du président, reste à l'écart des problématiques que souèvent les transformations socio-économiques en cours en Amérique latine – dont le cas vénézuélien ne constitue qu'un exemple particulièrement visible.

inédite, dans laquelle la lutte en faveur des singularités culturelles peut être amenée à jouer un rôle de premier ordre, comme l'a souligné l'article cité plus haut. Néanmoins, il est d'autant plus important de considérer cette « actualité » avec toute la circonspection que se doit d'avoir un analyste des médias et des phénomènes de communication sociale, afin d'être en mesure de déterminer s'il ne s'agit pas là d'une simple élucubration politicienne parmi tant, ou pire : de quelque manœuvre dissimulant des stratégies de domination locales. De ce point de vue, on peut constater là encore, que les perspectives futures ne manquent pas pour une approche qui – pour paraphraser Rolf Wiggershaus, auteur d'une magistrale étude sur l' « Ecole de Francfort » – reconnaît *la totalité de la catastrophe et la totalité de l'espérance nichées dans tout ce dont elle traite.*

3. Le chercheur face à son travail : retour sur un parcours singulier.

Il m'a semblé utile, enfin, d'apporter quelques précisions supplémentaires concernant mon propre cheminement « existentiel », afin de fournir au lecteur un bref aperçu de ces **processus « parallèles »** qui peuvent se développer en amont, en marge (ou à l'ombre) de la réalisation d'une thèse de doctorat. Le choix d'un objet de recherche n'étant effectivement jamais « neutre », il paraît opportun, à ce stade, d'ajouter quelques mots concernant les facteurs qui m'ont amené à entreprendre un tel travail, hormis son caractère de pur *challenge* intellectuel. Il ne s'agit pas de proposer une quelconque « autoanalyse » *a posteriori* mais de contribuer ainsi à poser **les conditions d'un véritable échange entre auteur et lecteur**, initiative qui semble indissociable d'une démarche critique dont la pertinence dépend, en dernière instance, des **coproductions de sens** auxquelles elle participe.

On pourrait résumer de la façon suivante la question vers laquelle tend une telle optique : *comment mon parcours individuel m'a-t-il amené à travailler sur cette réactualisation conceptuelle de l'industrie musicale et où est-ce que cela m'a personnellement conduit ?* Pour tenter d'y apporter une ébauche de réponse, j'évoquerai brièvement trois moments de mon existence, à commencer par mes années d'enfance, qui se sont déroulées dans une petite bourgade anémique de l'est de l'Angleterre.

Lorsque j'avais environ sept ans mes parents m'ont offert une petite chaîne hi-fi comportant à la fois un tourne-disque, une radio et un magnétophone. J'ai donc découvert assez tôt les joies de l'enregistrement sur cassette audio de chansons diffusées par la radio et la réalisation de compilations de morceaux de musique acquis par ce biais ou alors en puisant parmi les disques vinyles que j'avais à ma disposition. A cette époque je regalais mes parents de « compils » pour chaque voyage important que nous entreprenions en voiture, tout en étant particulièrement à l'affût des « nouveautés » que présentait, chaque semaine, l'émission *Top of the pops*, équivalent du *Top 50* français qui demeure encore aujourd'hui une « valeur sûre » de la *B.B.C.* (alors que son équivalent des chaînes hertziennes françaises est depuis longtemps passé aux oubliettes).

Après mon arrivée en France, en 1988, j'ai pu très vite constater que malgré certaines références communes avec mes camarades d'école primaire puis de collège, bien des chansons qui avaient constitué des *tubes* en Grande Bretagne étaient inconnues des jeunes français. Ces premières années d'immigration ont été marquées à la fois par une certaine forme d'acculturation et par une très grande volonté d'adaptation – qui s'est notamment exprimée par le fait que je consacrais une importante partie de mon « argent de poche » à l'achat de *singles*¹⁰⁶³. L'acquisition

¹⁰⁶³ Je me rappelle encore le sentiment déplaisant que me causait, à chaque achat, ce trou circulaire de plusieurs centimètres de diamètre que l'on trouvait au centre des vinyles 45 tours, ma chaîne hi-fi destinée au marché britannique n'étant pas munie du petit accessoire qui facilitait la lecture de ces supports !

de disques d'artistes de *variété française*¹⁰⁶⁴ s'est donc présentée dès lors comme un moyen de m'intégrer plus aisément dans ce nouveau contexte social et culturel. Par la suite, j'ai sans doute été particulièrement conscient de l'étrange fascination qui touche les adolescents et les jeunes adultes pour ces produits culturels que sont les bandes dessinées, les dessins animés et les chansons de *variété* ayant bercé leurs années formatrices, du fait que dans mon entourage, on s'enthousiasmait fréquemment pour des objets *sans valeur* aux yeux d'un individu ayant vécu son enfance ailleurs qu'en France.

A cette conscience diffuse du caractère pour le moins « accidentel » des processus de valorisation des produits musicaux et du rôle considérable que ceux-ci peuvent occuper dans la socialisation individuelle, est venu s'ajouter un troisième facteur, au début de mon adolescence. Ayant conservé des liens avec des amis et des cousins outre-manche, j'étais en alors en contact régulier avec de jeunes anglais qui me faisaient parvenir leurs compilations des dernières trouvailles de la scène « indie » britannique (*rock indépendant*). Au début des années 1990, celle-ci comptait des groupes tels que *The Levelers*, *The Happy Mondays*, *James* ou *New Model Army* – toutes sortes de sonorités qui étaient encore totalement inconnues dans le canton rural du nord de la Charente où j'habitais alors. En diffusant ces cassettes parmi mes camarades collégiens, tout en précisant vivement leur « qualité » de musique « indépendante », je me suis sans doute aperçu de la *valeur positive* que pouvait avoir la notion de « marginalité » musicale. Ceci fut largement confirmé à mon arrivée au lycée, à Angoulême, où nous étions d'ailleurs un peu plus nombreux à connaître ces groupes anglo-saxons qui avaient auparavant fait ma réussite de *médiaireur* et où il me fut offert de compléter mon acquisition d'une certaine « crédibilité underground », en explorant notamment le *rock psychédélique* américain de la fin des années 1960. Avec le recul, il m'arrive d'avoir l'étrange impression que les chansons de Janis Joplin ou des *Doors* devaient presque constituer une option facultative du programme scolaire de la seconde, en ces années 1993-94 !

Il est en tout cas indéniable que je prenais alors conscience des attributs qu'offrent les « musiques actuelles »¹⁰⁶⁵, à la fois en termes d'identification individuelle et en tant qu'instruments de *promotion sociale* au sein de sous-cultures précises. Mes premières années de faculté ont constitué à bien des égards, une espèce de fuite en avant quasi caricaturale dans ce qui me semblait constituer l'« underground » musical, ce dont témoigne cette note gribouillée sur un carnet durant un de mes premiers cours de maîtrise en S.I.C. : « Press agent, press relations. Rock'n'roll group. » Pendant qu'un enseignant exposait à la classe le plan de son cours, je venais en effet d'avoir la « révélation » que mon avenir se passerait dans les salons *backstage* de concerts fiévreux, entouré de champagne, de produits illicites et de filles aux cheveux pailletés !

¹⁰⁶⁴ Maxime Leforestier, Michel Sardou, Dorothee, Elsa, Vanessa Paradis, *Début de soirée*, Jean-Jacques Goldman, sont quelques noms qui me reviennent.

Il ne serait pas inexact de dire que le travail de recherche entrepris cette année-là, autour de la starisation de Jim Morrison, a constitué à la fois une tentative de **démystification des récits fantasmatiques** qui entourent la carrière éclair de cet artiste atypique – auxquels j'avais moi-même été particulièrement sensible durant mon adolescence – et un premier effort, plus ou moins inconscient, de « **désenvoûtement** » personnel. En analysant, dans une optique communicationnelle, le processus par le biais duquel ce poète-chanteur singulier s'est transformé, entre 1965 et 1971, en une gigantesque *image publique*, et en mettant en évidence l'importance du rôle conjugué des très nombreux *médiateurs*, ce travail n'était effectivement pas sans lien avec une réflexion, plus informelle, sur la manière dont nous contribuons, chacun à notre niveau, à la *régulation* du système de l'industrie musicale. Le sentiment d'être parvenu à « réaliser » certaines de mes « ambitions » antérieures, par l'intégration (ou l'*infiltration*) de réseaux sous-culturels de la scène musicale bordelaise, et le fait que plusieurs de mes amis proches faisaient (et font encore) partie de ce « milieu », ne pouvaient que me conduire à m'interroger sur **les apports individuels à cet ouvrage collectif**, que je voyais se dessiner de plus en plus clairement au fur et à mesure que se diversifiaient mes lectures et recherches universitaires.

Sans aucunement remettre en question l'**intérêt scientifique que ce travail a présenté pour moi**, à la fois comme « excursion » au sein d'une école de pensée tout aussi exigeante que passionnante sur le plan intellectuel, comme apprentissage enrichissant de ce « slalom » entre empirie et théorie qui fonde la recherche en sciences sociales – et, *last but not least*, en tant que modeste contribution à la définition du champ disciplinaire des S.I.C, il n'est sans doute pas inutile d'*admettre* qu'une telle entreprise constitue également l'**occasion d'un retour réflexif sur son propre parcours, en tant que chercheur et en tant qu'acteur social**. Le détachement serein avec lequel j'observe désormais ma collection de Cds, le peu d'empressement que j'ai manifesté, cette dernière année, à faire réparer le tourne-disques qu'un ami avait malencontreusement fait tomber un soir de fête, voilà quelques signes parmi d'autres, qui tendent à prouver que l'on peut encore entrer *et sortir* de l'industrie musicale. La théorie n'est si sans doute pas étrangère à ces petits détails du quotidien qui, à leur manière, contribuent à laisser place à des étincelles de singularité.

¹⁰⁶⁵ Bien évidemment, ce terme comprend aussi les musiques « réactualisées », comme ce fut précisément le cas des *Doors*, suite à la sortie du film d'Oliver Stone en 1992.

« Le gouvernement du président Alvaro Uribe s'est vanté d'avoir réduit les homicides de syndicalistes, après un pic en 2001. Mais ces résultats, maquillés par un tour de passe-passe statistique (les enseignants syndiqués, principales victimes, font l'objet d'un comptage à part), ne rassurent aucun militant colombien. »

L'Humanité, 15 septembre 2005.

« A l'ère de l'industrialisation, Chemnitz fut un centre de construction mécanique et d'industrie textile. A l'époque de la RDA, la ville fut rebaptisée Karl-Marx-Stadt : un immense buste de Marx, au centre, en témoigne encore. La construction mécanique a retrouvé sa place et les habitants ont intégré leur passé socialiste : ils vendent des bustes de Marx comme souvenir aux touristes. Ceux-ci apprécient le renouveau de la vie culturelle de la troisième plus grande ville saxonne. »

Magazine Deutschland, août-septembre 2005.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

OUVRAGES

ADORNO, T., *Minima Moralia*, Paris : Payot, 2003, 358 pages.

ADORNO, T., *Prismes : critique de la culture et société*, Paris : Payot, 2003, 268 pages.

ADORNO, T., *L'art et les arts.*, Paris : Desclée de Brouwer, 2002, 138 pages.

ADORNO, T., *Dialectique négative*, Paris : Payot, 2001, 421 pages.

ADORNO, T., *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, Paris : Editions Allia, 2001, 86 pages.

ADORNO, T., *Sur Walter Benjamin*, Paris : Gallimard, 1999, 238 pages.

ADORNO, T., *Modèles critiques*, Paris : Payot, 1984, 298 pages.

ADORNO, T., *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève : Contrechamps Editions, 1994, 240 pages.

ADORNO, T. & POPPER, K., *De Vienne à Francfort : la querelle allemande des sciences sociales*, Bruxelles : Editions Complexe, 1979, 278 pages.

ADORNO, T. et HORKHEIMER, M., *La dialectique de la raison*, Paris : Gallimard, 1974, 286 pages.

ADORNO, T. et EISLER, H., *Musique de cinéma*, Paris : L'Arche, 1972, 179 pages.

BALZ, C., *The mass sacrificial spectacle*, Thèse de B.A., Université de Stanford, 1990, 156 pages.

BAUDELOT, C., ESTABLET, R., *L'école capitaliste en France*, Paris : Maspéro, 1972, 340 pages.

BAUDRILLARD, J., *La société de consommation*, Paris : Denoël, 1991, 318 pages.

- BEAUD, P., *La société de connivence*, Paris : Aubier Montaigne, 1984, 382 pages.
- BENETOLLO, A., *Rock et politique*, Paris : L'Harmattan, 1999, 278 pages.
- BENHAMOU, F., *L'économie de la culture*, Paris : La Découverte, 2004, 123 pages.
- BENJAMIN, W. *Correspondance Adorno – Benjamin*, Paris : La Fabrique, 2002, 450 pages.
- BENJAMIN, W. *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, 482 pages.
- BENJAMIN, W., *Journal de Moscou*, Paris : Editions L'arche, 1983, 238 pages.
- BERA, M. & LAMY, Y., *La sociologie de la culture*, Paris : Armand Colin, 2003, 216 pages.
- BEST, S. et KELLNER, D. *Postmodern theory : critical interrogations*, Londres : Macmillan Press, 1991, 324 pages.
- BETTELHEIM, C., *Les luttes des classes en URSS, T.2*, Paris : Maspéro – Seuil, 1977, 606 pages.
- BETTELHEIM, C., *Les luttes des classes en URSS, T.1*, Paris : Maspéro – Seuil, 1974, 524 pages.
- BIDET, J., *Explication et reconstruction du Capital*, Paris : P.U.F., 2004, 320 pages.
- BLAND, W., *The restoration of capitalism in the Soviet Union*, disponible en ligne sur <http://www.etext.org/Politics/MIM/wim/wyl/hoxha/bland/index.html>, consulté le 03/10/2005.
- BOLTANSKI, L., et CHIAPELLO, E., *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 2000, 843 pages.
- BOUCHER, M. et VULBEAU, A., *Emergences culturelles et jeunesse populaires*, Paris : L'Harmattan, 2003, 360 pages.
- BLANCHET, A., et GOTMAN, A., *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris : Nathan, 1992, 128 pages.
- BOUDON, R., *Les méthodes en sociologie*, Paris : P.U.F., 1995, 128 pages.

BOURDIEU, P., *Contre-feux : propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, Paris : Liber éditions, 1998, 125 pages.

BOURDIEU, P., *Méditations pascaliennes*, Paris : Seuil, 1997, 398 pages.

BOURDIEU, P., *Le métier de sociologue*, Paris : Mouton, 1983, 358 pages.

BOURDIEU, P., *Leçon sur la leçon*, Paris : Editions de Minuit, 1982, 60 pages.

BOURDIEU, P., *La distinction*, Paris : Editions de Minuit, 1979, 670 pages.

BUXTON, D., *Le Rock, star system et société de consommation*, Grenoble : La Pensée Sauvage, 1985, 226 pages.

CAREY, J., *Communication as Culture*, New York : Routledge, 1992, 242 pages.

CARROLL, N., *A philosophy of mass art*, Oxford : Clarendon Press, 1998, 426 pages.

CAUNE, J., *Culture et communication*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1995, 136 pages.

CHALIAND, G. (dir.), *La persuasion de masse*, Paris : Robert Laffont, 1992, 234 pages.

COULON, A., *L'Ecole de Chicago*, Paris : P.U.F., 1994, 128 pages.

CUCHE, D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : La Découverte, 2001, 122 pages.

DENSELOW, R., *When The Music's over : a story of political pop*, New York : Hawthorne, 1989, 272 pages.

DE SINGLY, F., *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Paris : Nathan, 2001, 128 pages.

DOLLOT, L., *Culture individuelle et culture de masse*, Paris : P.U.F., 1974, 128 pages.

DUPONT, C., *Ils ont osé : Espagne 1936-1939*, Paris : Editions du Monde libertaire, 2002, 408 pages.

EISLER, H., *Musique et société*, Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1998, 245 pages.

ELLUL, J., *La pensée marxiste*, Paris : Editions La Table Ronde, 2003, 256 pages.

ELLUL, J., *L'empire du non-sens*, Paris : PUF, 1980, 256 pages.

FONTANA, A. et FONTAINE, C., *Raver*, Paris : Economica, 1996, 112 pages.

FLICHY, P., *Les industries de l'imaginaire*, Grenoble : P.U.G., 1991, 275 pages.

FOURNIER, P. et ARBORIO, A-M., *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe*, Paris : Nathan, 2001, 128 pages.

FROMM, E., *La crise de la psychanalyse*, Paris : Denoël, 1973, 210 pages.

FROMM, E., *Société aliénée et société saine*, Paris : Le courrier du livre, 1956, 344 pages.

GAUCHERON, J., (dir.), *La république des conseils : Budapest 1919*, Paris : Les éditeurs français réunis, 1979, 230 pages.

GORIN, F., *Sur le Rock*, Paris : Lieu Commun, 1990, 366 pages.

GRAHAM, D., *Rock/ Music Textes*, Paris : Les presses du réel, 2000, 166 pages.

GREEN, A.-M., *Des jeunes et des musiques*, Paris : L'Harmattan, 1997, 320 pages.

GUICHARD, J., *Le marxisme : théorie et pratique de la révolution*, Lyon : Chronique sociale de France, 1972, 304 pages.

HALL, S. et al., *Doing Cultural studies : the story of the sony walkman*, Londres : Sage Publications, 1997, 152 pages.

HARKER, D., *In perspective : Theodor Adorno*, Manchester : Manchester University Publications, 2001, 27 pages

HARKER, D., *Gotta serve somebody*, Manchester : Manchester University Publications, 1998, 76 pages.

HENNION, A., *La passion musicale*, Paris : Edition Métailié, 1993, 414 pages.

HENNION, A. et MIGNON, P., (dir.), *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris : Editions Anthropos, 1991, 328 pages.

HOGGART, Richard, *La culture du pauvre*, Paris : Les Editions de Minuit, 1986, 420 pages.

HORKHEIMER, M., *Crépuscule : Notes en Allemagne (1926 – 1931)*, Paris : Payot, 1994, 166 pages.

HORKHEIMER, M., *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Paris : Gallimard, 1974, 316 pages.

HUET, A., ION, J., LEFEBVRE, A., MIEGE, B., PERON, R., *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble : P.U.G., 1979, 200 pages.

JAMESON, F., *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, Londres : Verso, 1991, 438 pages.

JAMESON, F., *Late marxism*, Londres : Verso, 1990, 272 pages.

JAY, M., *L'imagination dialectique*, Paris : Payot, 1977, 424 pages.

JAKUBOWSKI, F., *Les superstructures idéologiques dans la conception matérialiste de l'histoire*, Paris : EDI, 1976, 221 pages.

KALIFA, D., *La culture de masse en France I. 1860-1930*, Paris : La Découverte, 2001, 123 pages.

LAHIRE, B., *La culture des individus*, Paris : La Découverte, 2003, 776 pages.

LASCH, C., *Culture de masse ou culture populaire*, Castelnau-le-Lez : Climats, 2001, 73 pages.

LASCH, C., *The culture of narcissism : American life in an age of diminishing expectations*, Londres : Sphere books, 1980, 447 pages.

LAZARSFELD, P., *Qualitative Analysis*, Boston : Allyn & Bacon, 1971, 458 pages.

LE GUERN, P., (dir.), *Les cultes médiatiques*, Rennes : P.U.R., 2002, 378 pages.

MALLY, L., *Culture of the Future : The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, 295 pages. Disponible en ligne sur le site <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6m3nb4b2/>, consulté le 18/09/2005.

MARCUS, G., *Mystery Train, images de l'Amérique à travers le rock'n'roll*, Paris : Editions Allia, 2001, 432 pages.

MARCUSE, H., *Eros et civilisation*, Paris : Editions de Minuit, 1970, 252 pages.

MARCUSE, H., *L'homme unidimensionnel*, Paris : Editions de Minuit, 1968, 284 pages.

MARCUSE, H., *Le marxisme soviétique*, Paris : Gallimard, 1963, 376 pages.

MATTELART, A., *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris : La Découverte, 2005, 122 pages.

MATTELART, A. et M., *Histoire des théories de la communication*, Paris : La Découverte, 1995, 128 pages.

MATTHEWS, J., *Communication d'une star : Jim Morrison*, Paris : L'Harmattan, 2003, 266 pages.

MATTHEWS, J., *Idéologie et culture de masse*, mémoire de DEA, Université de Bordeaux 3 Michel de Montaigne, 2002, 144 pages.

MAYER, H., *Walter Benjamin, réflexions sur un contemporain*, Paris : Gallimard, 1995, 94 pages.

MIEGE, B., *La pensée communicationnelle*, Grenoble : P.U.G., 2005, 126 pages.

MILLS, C. W., *L'imagination sociologique*, Paris : La Découverte, 1997, 232 pages.

MORIN, E., *Les Stars*, Paris : Editions du Seuil, 1972, 188 pages.

MORIN, E., *L'esprit du temps*, Paris : Grasset, 1962, 278p.

MUCCHIELLI, A., *Les méthodes qualitatives*, Paris : P.U.F., 1994, 128 pages.

MULLER-DOOHM, S., *Adorno, une biographie*, Paris : Gallimard, 2004, 628 pages.

PECOUL, V. (dir.), *Prières américaines*, Paris : Les presses du réel, 2002, 192 pages.

PETER, N., *Underground techno, entre mythos et réalité : médiation du sens et reconstruction des discours techno*, T.E.R. de Maîtrise, Université de Bordeaux 3 Michel de Montaigne, 2002, 106 pages.

PICHEVIN, A., *Le disque à l'heure d'internet*, Paris : L'Harmattan, 1997, 278 pages.

POSCHARDT, U., *DJ Culture*, Paris : Editions de l'Eclat, 2002, 498 pages.

POUVET, R., *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, Paris : Lettre Volée, 2003, 260 pages.

QUEUDRUS, S., *Un maquis techno*, Paris : IRMA Editions, 2000, 122 pages.

REICHEL, P., *La fascination du nazisme*, Paris : Editions Odile Jacob, 1997, 464 pages.

SKOFF TORQUE, H., *La Pop Music*, Paris : PUF, 1975, 128 pages.

SHUSTERMAN, R., *L'art à l'état vif*, Paris : Editions de Minuit, 1991, 272 pages.

SILBERMANN, A., *La communication de masse*, Paris : Hachette, 1981, 126 pages.

SILBERMANN, A., *Introduction à une sociologie de la musique*, Paris : PUF, 1955, 225 pages.

SOHN-RETHEL, A., *Intellectual and manual labour : a critique of epistemology*, Londres : Macmillan, 1978, 216 pages. Disponible en ligne sur <http://www.generation-online.org/p/fpsohnrethel.htm>, consulté le 15/10/2005.

SPURK, J., *Critique de la raison sociale*, Paris : Syllepse, 2001, 238 pages.

VANEIGEM, R., *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris : Gallimard, 1992, 364 pages.

VAN DEN BERG, T., *Le hip-hop, un enjeu de communication sociale*, Mémoire de DEA, Université de Bordeaux 3 Michel de Montaigne, 2001, 196 pages.

VANDENBERGHE, F., *Une histoire critique de la sociologie allemande, T 2*, Paris : La Découverte, 1998, 384 pages.

VOLLE, P., *Promotion et choix du point de vente*, Thèse de Doctorat, Université Paris-Dauphine, 1996, 426 pages.

WARNIER, J.-P., *La mondialisation de la culture*, Paris : La Découverte, 2004, 120 pages.

WIGGERSHAUS, R., *L'Ecole de Francfort*, Paris : PUF, 1993, 694 pages.

TEXTES ET ARTICLES

ADORNO, T., « Commitment », in ARATO, Andrew, GEBHARDT, Elke (éd.), *The essential Frankfurt School reader*, New York : Continuum, 1988, pp300-318.

ADORNO, T., « Resignation », in *Telos*, n°35, printemps 1978, pp165-168.

ADORNO, T., « Culture industry reconsidered », in *New German Critique*, n°6, 1975.

ADORNO, T., « Scientific experiences of a european scholar in America » in FLEMING, D. & BAILY, B., *The Intellectual Migration*, New York : Belknap, 1969, 748 pages.

ADORNO, T., « On popular music », in *Studies in Philosophy and Social Science*, New York : Institute of Social Research, n°9, 1941, pp17-48.

BARA-CROS, A., « A l'Est, quoi de nouveau ? Essai sur les mutations culturelles tchèque et slovaque », in *La Pensée*, n°286, 1992, pp43-62.

BERTON-HOGGE, R., BLAHA, J., « Une contre-culture de masse à l'Est : le rock », in *Problèmes politiques et sociaux*, n°526, 1985.

BOUCHINDHOMME, C., « Pourquoi lire l'« Ecole de Francfort » aujourd'hui ? », in *Quaderni*, n°49, *L'Ecole de Francfort aujourd'hui*, 2002, pp 55-79.

BOURDIEU, P., PASSERON, J.-C., « Sociologie des mythologies et mythologies des sociologues », in *Les Temps Modernes*, n°211, décembre 1963, pp1002-1017.

COHEN, D., « Musique piratée ou musique libérée ? », in *Le Monde*, 29/03/2005, p1 ; p15.

CHAUVIER, J.-M., « Nouveau débat, persistant malaise dans la société soviétique », in *Le Monde diplomatique*, octobre 1989, Cédérom *Le Monde diplomatique 1978-2004*.

CHAUVIER, J.-M., « Ceux par qui le changement arrive », in *Le Monde diplomatique*, juin 1986, Cédérom *Le Monde diplomatique 1978-2004*.

CHAUVIER, J.-M., « La société soviétique des années 1980 : le temps des "contradictions" », in *Le Monde diplomatique*, mars 1985, Cédérom *Le Monde diplomatique 1978-2004*.

DELBECQ, B., « L'intuition de l'instant », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, n°1, septembre – octobre 2004, pp72-73.

DEMERSON, G., « La leçon de Mikhaïl Bakhtine : l'entrechoquement des langues et des cultures », in *Esprit*, n°283, 2002, pp 240-253.

DOSSE, F., « L'art du détournement. Michel de Certeau entre stratégies et tactiques », in *Esprit*, n°283, 2002, pp 206-222.

FÖRSTER, G., « Je ne veux pas renier ma biographie », in *La Pensée*, n°286, mars 1992, pp33-42.

HACHE, V., « La colère manifeste des salariés du disque », in *L'humanité*, 01/04/2005, p18.

HALL, S., « Codage / décodage », in *Réseaux*, n°68, 1994, pp 27-40.

HALL, S., « Ideology and communication theory », in *Rethinking Communication*, vol 1, 1989, pp 40-52.

HOLMES, B., « The flexible personality for a new cultural critique », <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0201/msg00012.html>, consulté le 12/09/2005.

KAPLAN, D., « La crise des industries culturelles », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, n°1, Septembre – Octobre 2004, pp16-17.

KIRIYA, I., « La production des biens culturels en U.R.S.S., une "autre" industrie culturelle », in *Les enjeux de l'information et de la communication*, Université Grenoble 3, 2004, disponible en ligne sur http://www.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2004/Kiriya/index.php, consulté le 03/10/2005.

KYROU, A., « Samplons sous la truie », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, n°1, Septembre – Octobre 2004, pp70-71.

LECLERC, G., « Les cultures non européennes face à la culture de masse » in *Esprit*, n°283, 2002, pp 281-296.

LEDER, A., « Violence et rationalité », in *Quaderni*, n°49, *L'Ecole de Francfort aujourd'hui*, 2002, pp 103-118.

MAIGRET, E., « Pierre Bourdieu, la culture populaire et le long remords de la sociologie de la distinction culturelle », in *Esprit*, n°283, 2002, pp 170-178.

MICHAUD, L., « Copie et échange : usages et pratiques », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, I.N.A., n°1, Septembre – Octobre 2004, pp18-19.

MIGNON, P., « De Richard Hoggart aux cultural studies : de la culture populaire à la culture commune », in *Esprit*, n°283, 2002, pp 171-190.

MORIN, E., « L'industrie culturelle », in *Communications*, n°1, 1961, pp38-59.

MORRISON, D., « Kultur and Culture : the case of Theodor W. Adorno and Paul F. Lazarsfeld », in *Social Research*, vol 45, n°2, 1978, pp 331-355.

PASSERON, J.-C., « Quel regard sur le populaire », in *Esprit*, n°283, mars 2002, pp148-161.

PHILIPPIN, Y., « Baisse des ventes de CD : des études contradictoires », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, n°1, septembre – octobre 2004, p32.

RAMONET, I., « Les intellectuels dans le grand débat en U.R.S.S. : refaire la révolution ? », in *Le Monde diplomatique*, juillet 1987, Cédérom *Le Monde diplomatique 1978-2004*.

REDMOND, D., « Adorno's negative dialectics as multinational marxism », 2002, disponible en ligne sur <http://www.efn.org/~dredmond/admm.PDF>, consulté le 12/07/2005.

ROUZÉ, V., « Vers de nouvelles hybridations musicales », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, n°1, Septembre – Octobre 2004, pp34-35.

SERVAES, J., « Cultural Identity and modes of communication », in *Communication yearbook*, n°12, 1990, pp 383-410.

SOUFRON, J.-B., « Creative Commons : il est autorisé d'autoriser », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, n°1, septembre – octobre 2004, pp62-63.

STIEGLER, B., « Pour un nouveau commerce symbolique » in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, n°1, septembre – octobre 2004, pp75-76.

VIDEAU-FALGUEIRETTES, H., « Christopher Lasch contre le pluralisme culturel américain », in *Esprit*, n°283, 2002, pp 162-169.

VILLARD, N., « Plan Orsec dans le business de la musique », in *Capital*, juin 2004, pp47-50.

WILLIAMS, R., « Des Communications comme science de la culture », in *Réseaux*, n°80, 1996, pp 97-106.

ZAWADSKI, P., « Relire les auteurs de Francfort, visée émancipatrice et connaissance », in *Quaderni*, n°49, *L'Ecole de Francfort aujourd'hui*, 2002, pp 41-54.

ZIEGE, E.-M., « The fetish-character of "women" : on a letter from Theodor W. Adorno to Erich Fromm, written in 1937 », in *Logos* n°2.4., 2003.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

- Abensour, Miguel, 80, 81, 479
Adorno, Theodor, 7-9, 11, 13, 15, 18, 21-41, 43-45, 47, 48, 50-56, 58-63, 65-79, 81-96, 98, 99, 101-106, 108-112, 114-124, 126, 127, 130, 138-141, 143, 151, 171, 203-208, 211-213, 220, 222, 225, 229-231, 238-240, 298, 313, 333, 351, 353, 354, 362-364, 367, 381, 382, 384, 392, 406, 413, 419, 420, 423, 425, 427, 444, 449-451, 454, 458-462, 468-470, 472, 473, 484-486, 488, 492, 501, 507, 509-511
Afrika Bambaataa, 165, 166
Aganbegian, Abel, 463, 464
Albert, Hans, 106, 109, 219
Aléatoire, 249, 262, 266, 341, 342, 373
Allen, Woody, 374
Althusser, Louis, 104, 123, 134
Ambartsumov, Evgeneni, 463
Anderson, Nels, 252
Andropov, Youri, 463
Animals, The, 160
Arborio, Anne-Marie, 247, 257
Arendt, Hannah, 451, 517
Aristote, 420
Aznavour, Charles, 318

B

- Bach, Jean-Sébastien*, 380, 391, 395, 442
Baker, Chet, 154
Bakhtin, Mikhail, 134
Barbara, 160, 395
Barthes, Roland, 122, 123, 134
Baudelaire, Charles, 27, 175
Baudelot, Christian, 128
Baudrillard, Jean, 123, 176, 390
Beach Boys, The, 163
Beastie Boys, The, 166
Beatles, The, 158, 160, 162, 206, 455, 502
Beau, Frank, 224
Beaud, Paul, 8, 112, 134, 137, 148, 171, 174, 392, 417, 419-421, 425, 435-438
Beethoven (von), Ludwig, 70, 93, 200, 376, 397, 398, 442
Belairs, The, 163
Bénabar, 287, 347, 348, 349
Benhamou, Françoise, 155, 169, 184, 203, 356
Benjamin, Walter, 15, 25-31, 49, 69, 81, 93, 99, 100, 124, 134, 203, 212, 223, 384, 440, 445, 451, 469
Bera, Mathieu, 130
Berg, Alban, 31
Berlin, 424
Berliner, Emil, 149, 449
Berlioz, Hector, 398, 419
Berry, Chuck, 158, 159, 161
Berton-Hogge, Roberte, 457
Béruriers Noirs, Les, 185, 274, 358
Best, Stephen, 122, 124-127, 176, 508
Bettelheim, Charles, 19
Bey, Hakim, 288
Björk, 65, 304, 488
Blaha, Jaroslav, 457
Eland, William, 461, 462
Bloom, Alain, 139
Blumler, Jay, 112
Bogdanov, Alexandre, 452
Boltanski, Luc, 74, 159, 167, 175, 176, 177, 203, 206, 330, 344, 427, 436, 470
Bono, 373, 488
Bouchindhomme, Christian, 23, 48, 50, 53
Bourdieu, Pierre, 128-132, 140, 173, 176, 388-390, 392, 393, 403, 413, 500
Bouteiller, Pierre, 189
Brando, Marlon, 161
Brecht, Bertolt, 26, 104, 445, 495
Bregovic, Goran, 227
Brejnev, Leonid, 458, 461
Brel, Jacques, 160, 395
Bressand, Gilles, 338, 339
Bruel, Patrick, 443
Brutes épaisses, Les, 260
Burgess, Ernest, 252
Buxton, David, 147-152, 154, 156, 157, 159-162, 167, 171, 175, 203, 208, 328, 356, 418, 429, 430, 495-498, 516

C

- Cabrel, Francis*, 443
Cali, 267
Callas, Maria, 167
Cantat, Bertrand, 271, 344-346, 349
Carey, James, 135, 138
Carroll, Noel, 369, 371, 372, 379-384, 386, 387, 416

Caruso, Enrico, 150
Certeau (de), Michel, 134, 137
Chaussettes noires, Les, 159
Chauvier, Jean-Marie, 456, 461, 462, 463
Chavez, Hugo, 503, 517
Cheval de frise, 263, 264, 265, 266, 373, 376
Chevalier, Maurice, 153
Chevardnadze, Edouard, 463
Chiapello, Eve, 74, 159, 167, 175-177, 203, 206, 330, 344, 436, 470
Chic, 166
Chirac, Jacques, 445
Chow, Rey, 468
Clash, The, 179
Clerc, Julien, 395
Cobain, Gary, 215, 216
Cobain, Kurt, 347
Cobra Killer, 262, 267, 278
Coldplay, 501, 502
Comedian Harmonists, The, 93, 116
Cornelius, Hans, 18, 32
Costes, 245
Cox, Carl, 297
Crawford, Joan, 157
Cresse, Paul G., 253
Creuze, Cécile, 193, 195
Crosby, Bing, 157
Curtis, Ian, 347

D

Dahrendorf, Ralf, 53, 106, 108, 109
Dale, Dick, 163
Dean, James, 161
Début de soirée, 520
Delbecq, Benoît, 216, 224
Deleuze, Gilles, 123, 176
Derrida, Jacques, 123, 176, 216
Dietzgen, Josef, 29
DiMaggio, Paul, 391
DJ Kool Herc, 165
Dominó, Fats, 158, 161
Donnas, The, 270
Doors, The, 12, 163, 164, 180, 261, 266, 317, 371, 372, 520, 521
Dorothée, 520
Du Gay, Paul, 468
Durkheim, Emile, 22

E

Ebert, Friedrich, 17
Edison, Thomas, 149
Eisler, Hans, 88, 366
Ellington, Duke, 116, 410
Elsa, 520
Eminem, 137
Estabiet, Roger, 128
Ewen, Stuart, 156

F

Farage, Gabi, 294
Farmer, Mylène, 398
Ferré, Léo, 395
Finkelkraut, Alain, 405
Fiske, John, 136, 416
Flichy, Patrice, 144, 149, 150, 153, 168, 171, 202-204
Förster, Gerlinder, 494
Foucault, Michel, 70, 123-125, 141, 413, 414
Fournier, Pierre, 247, 257
Freud, Sigmund, 41, 94, 175
Friedman, Georges, 7, 390
Fromm, Erich, 15, 24, 25, 39-45, 90, 91, 96

G

Gainsbourg, Serge, 160, 395
Garçons Bouchers, Les, 185, 218, 358
Godard, Jean-Luc, 374
Goebbels, Josef, 441-444
Goldman, Jean-Jacques, 291, 306, 307, 443, 520
Goodman, Benny, 154, 157
Gorbatchev, Mikhail, 458, 462, 463
Gorin, François, 158
Göring, Hermann, 441
Graham, Dan, 125, 400
Gramsci, Antonio, 134
Grand Master Flash, 165
Grandmaster Caz, 166
Greco, Juliette, 160
Green, Anne-Marie, 226
Greenberg, Clement, 380
Grünberg, Carl, 17, 18
Guattari, Félix, 123
Guevara, Ernesto Che, 104
Gurvitch, Georges, 8

Gur-zø'ev, Ilan, 49

H

Habermas, Jürgen, 53, 54, 56, 57, 65, 97, 106, 108, 110, 111, 118-120, 123
Hall, Stuart, 134-136, 138, 139
Hallyday, Johnny, 159, 244, 380, 411
Happy Mondays, The, 520
Harker, Dave, 98-105
Harper, Ben, 210
Hegel, Georg, 40, 111, 175
Heidegger, Martin, 39, 53
Hennion, Antoine, 10, 167, 180, 181, 214, 219, 268, 480
Higgins-Clark, Mary, 374, 379
Hitler, Adolf, 25, 441, 445, 447-449, 465
Hobsbawm, Eric, 17, '47, 448
Hoffman, Abbie, 471
Hoggart, Richard, 132-134, 136
Holly Blues Band, 465, 467
Holmes, Brian, 436-438, 470, 471
Holzman, Jac, 163, 168
Homère, 66, 68
Honecker, Erich, 495
Horkheimer, Max, 7-9, 15, 17-26, 28-32, 35, 36, 38-45, 47-50, 52-58, 60-63, 66-79, 81, 87, 92, 93, 98, 99, 101, 111, 112, 118, 120, 121, 124, 126, 129, 130, 138, 139, 143, 171, 203, 208, 213, 351, 353, 364, 381, 382, 384, 406, 413, 423, 427, 444, 449-451, 454, 459, 462, 470, 472, 507, 510
Hoskyns, Barney, 162, 163
Husserl, Edmund, 31

I

Ice-T, 361

J

Jackson, Michael, 315, 316, 318
James, 520
Jameson, Frederic, 27, 31, 62-66, 69, 75, 77, 81, 82, 84, 88, 103, 104, 108, 125-127, 178-180, 344, 354, 427, 450, 451, 469, 471, '73, 511, 512

Jarre, Jean-Michel, 318
Jay, Martin, 15
Jimenez, Marc, 211
Johst, Hanns, 441
Jordy, 309

K

Kafka, Franz, 81, 459
Kalifa, Dominique, 146-148, 153, 203, 429
Kant, Emmanuel, 18, 386
Karajan (von), Herbert, 167
Katz, Elihu, 112
Kellner, Douglas, 40, 122, 124-127, 176, 508
Kershaw, Ian, 25, 447
King Khan, 261, 262
Kiriya, Ilya, 453-456, 467, 493
Korsch, Karl, 17, 208
Krouchev, Nikita, 460
Kyrou, Ariel, 215, 216

L

L.S., 219, 391
Labiche, Eugène, 148
Lacan, Jacques, 123
Lacis, Asja, 26
Lahire, Bernard, 130, 131, 388-393, 395-418
Lamy, Yvon, 130
Lapointe, Bobby, 395
Lasch, Christopher, 181, 360, 471
Lazarsfeld, Paul, 38, 39, 83, 111, 112, 132, 138, 244
Led Zeppelin, 455
Leforestier, Maxime, 520
Lemay, Linda, 395
Lénine, Vladimir Htch, 104, 452
Lenoir, Bernard, 400
Levellers, The, 520
Lévi-Strauss, Claude, 123, 503
Liberman, Evsei, 461
Libertines, The, 316, 317
Liebknecht, Karl, 17
Little Killers, The, 260
LL Cool J, 166
Lopez, Jennifer, 244, 406
Lounatcharski, Anatoli, 451, 452
Löwenthal, Leo, 15, 25, 39, 40, 45, 93, 212
Ludwig von 88, 218
Lukacs, Georg, 17, 42, 134, 135, 452

Luxemburg, Rosa, 17
Lyotard, Jean-François, 123, 124

M

M/A/R/R/S, 361
Macé Eric, 131-133, 137
Machaut (de), Guillaume, 420
Madonna, 200, 488
Maïakovski, Vladimir, 453
Mally, Lynn, 451
Mandel, Ernest, 126, 178
Mano Negra, La, 185
Manson, Marilyn, 278, 400
Marcus, Greil, 400
Marcuse, Herbert, 8, 15, 23, 25, 39, 40, 41, 45, 54, 55, 85, 94, 118, 120, 130, 139, 143, 175, 203, 459
Marx, Karl, 18, 23, 29, 39, 40-42, 49, 55, 65, 90, 91, 101, 103, 175, 209, 459, 522
Mattelart, Armand, 134
Mayer, Hans, 27, 30
MC Solar, 318
McLuhan, Marshall, 181, 434
Meatloaf, 380
Messier, Jean-Marie, 344
Middleton, Richard, 98
Miège, Bernard, 171, 174, 203
Miller, Glenn, 157
Mistinguett, 153
Mitchell, Eddie, 159
Montand, Yves, 395
Monteverdi, Claudio, 395
Morin, Edgar, 7, 8, 131, 157, 173, 174, 390, 431
Morley, David, 136
Morrison, Jim, 12, 163, 164, 180, 181, 219, 261, 312, 317, 346, 347, 371, 400, 501, 521
Mozart, Wolfgang, 34, 395
Mucchielli, Alex, 251, 253, 258
Müller-Doohm, Stephan, 18, 25, 31, 32, 34, 42, 45, 47, 48, 83, 106, 109, 116, 120
Musil, Robert, 17

N

Nègre, Pascal, 345, 350
Neumann, George, 152
New Model Army, 520
Newsom, Joanna, 325
Nickas, Robert, 125

Noir Désir, 271, 344-348, 479
Nystrom, Paul, 156

O

Oberholzer, Felix, 198, 218
Obispo, Pascal, 443
Ohnesorg, Benno, 55
Oisillons tombés du nid, Les, 260, 261

P

Pagny, Florent, 443
Pankow, 465
Paradis, Vanessa, 443, 520
Paris Combo, 185
Park, Robert, 135, 252
Parker, Charlie, 154
Passeron, Jean-Claude, 131, 132, 173
Pavarotti, Luciano, 167
Peaches, 267
Pee!, John, 400
Peter, Nicolas, 257, 259, 263, 279, 281, 289, 290, 295
Philippin, Yves, 198
Platon, 175, 420
Plekhanov, Georgi, 452
Pollock, Friedrich, 15, 17, 25, 39, 45, 93, 100, 203, 449, 475
Polnareff, Michel, 300
Popper, Karl, 56, 106, 107, 108, 120
Poschardt, Ulf, 164-166, 215, 222, 357-365, 367, 400, 415-417
Pouivet, Roger, 369-380, 384-387, 416
Presley, Elvis, 102, 158, 161

R

Radikal Satan, 266, 479
Raffin, Fabrice, 255, 272, 294
Reagan, Ronald, 471
Redmond, Dennis, 127, 510, 511
Reggiani, Serge, 395
Reichel, Peter, 441-447
Renaud, 395, 443
Restivo, Johnny, 161
Riazanov, David, 18

Richard, Cliff, 160
Rieu, André, 395, 397, 398
Rogers, Carl, 253
Rogers, Shorty, 154
Rolling Stones, The, 160, 162
Romanov, Grigori, 463
Rossi, Tino, 153
Rouzé, Vincent, 200, 214, 215
Rubin, Jerry, 471

S

Saïd, Edward, 126
Salvador, Henri, 191
Sanson, Véronique, 443
Sardou, Michel, 520
Schelling (von), Friedrich, 53
Scholem, Gerhard (Gershom), 27, 81, 99, 105
Schönberg, Arnold, 31, 376, 473
Schubert, Franz, 398
Scott, Ridley, 374
Servaes, Jan, 136, 137
Sfez, Lucien, 130
Shav, Artie, 154, 157
Sheller, William, 395
Shelley, Percy Bysshe, 175
Simmel, Georg, 22
Sinatra, Frank, 157
Singly (de), François, 228, 232, 399, 400
Skoff-Torgue, Henry, 158
Slayer, 407
Smith, Kate, 157
Smith, Patti, 400
Sohn-Rethel, Alfred, 208, 483
Souchon, Alain, 395, 443
Spears, Brittny, 287, 349, 423, 425
Spurk, Jan, 52, 92, 110, 140, 240
Staline, Joseph, 19, 453, 459, 460
Stiegler, Bernard, 216-218, 224, 225
Sting, 488
Strauss, Johann, 148, 397
Strumpf, Koleman, 198, 218
Sugarhill Gang, 165, 166

T

Tanaka, Tatsuo, 198, 218
Thatcher, Margaret, 470, 471, 516
Thompson, Hunter S., 400

Tolstoi, Léon, 374, 379
Tönnies, Ferdinand, 22
Toscanini, Arturo, 35, 76, 167
Trapeznikov, Vadim, 461
Trintignant, Marie, 344, 345
Tuchman, Barbara, 17

U

U2, 373

V

Van den Berg, Thierry, 193, 254, 255, 492
Vandenberghe, Frédéric, 56, 60, 64, 71, 72, 82, 109, 111, 118, 119
Vaneigem, Raoul, 499
Velvet Underground, 266
Vincent, Gene, 159, 161, 200, 214
VRPs, Les, 218

W

Wagner, Richard, 33, 151, 419, 442
Warnier, Jean-Pierre, 169, 203
Webern (von), Anton, 31, 395, 406
Weil, Felix, 17, 99, 452
Whitcomb, Ian, 156
White Stripes, The, 221
Wiese (von), Leopold, 8
Wiggershaus, Rolf, 15, 28, 39, 42, 62, 63, 110, 120, 518
Wilson, Brian, 163
Wittfogel, Karl August, 17
Wittgenstein, Ludwig, 369

Z

Zaslavskaja, Tatiana, 463
Zawadski, Paul, 44, 57
Zazie, 443
Zemekis, Robert, 374
Ziege, Eva-Maria, 96

ANNEXE : Questionnaires élaborés lors de l' « enquête sur les lycéens ».

Questionnaire A.

Le laboratoire T.C.S. Jeunesse et Générations de l'Université de Bordeaux III mène actuellement une recherche sur les habitudes musicales des lycéens. Nous vous demandons de bien vouloir y collaborer en répondant avec la plus grande précision possible. Vos réponses demeureront strictement confidentielles. Le traitement informatique des réponses sera confidentiel.

Q1. Personnellement, quel(s) genre(s) de musique préférez-vous écouter ?

(entourez votre/vos choix au crayon)

Reggae	Electronique	Rock-musette
Rock 60's-70's	Hip-hop	Variétés
Dance	Métal	Chanson française
Hardcore	Fusion	Pop
Musiques du monde	R'n'B	Rock contemporain
Blues	Funk	Zouk
Latino	Gothique	Grunge
Trip-hop	Techno	Soul
Classique	Punk	Country
Dub	Folk	Jazz

Autres :

Sans opinion

N.s.p.

Q2A. Lorsque vous pensez à vos chansons ou morceaux préférés, est-ce que le contenu des paroles a une importance pour vous ?

(entourez votre choix au crayon)

Oui	Sans opinion
Non	Non, c'est une musique sans paroles

Q2B. Si oui, de quels sujets en particulier aimez-vous que les chansons traitent ?

.....

Q3A. Lorsque les paroles des chansons sont en langue anglaise, pensez-vous que c'est plutôt un obstacle ou un atout pour votre appréciation de la musique ?

(entourez votre choix au crayon)

Plutôt un atout	Plutôt un obstacle	Sans opinion
-----------------	--------------------	--------------

Q3B. Pourquoi ?

.....

Q4. En matière de goût musical, estimez-vous que vos choix se font le plus souvent sous l'influence de votre entourage, des médias (radio, télé, magazines) ou avez-vous l'impression de déterminer vous mêmes vos propres goûts musicaux ?

.....

Sans opinion

Q5. En considérant la musique que vous écoutez le plus souvent, est-ce plutôt :
(entourez votre choix au crayon)

En groupe d'amis	Parmi un foule (concerts, rassemblements...)	Seul (chez soi, baladeur...)
N.s.p.		
Autres :		

Q6. En règle générale, durant l'écoute de votre (vos) musique(s) préférée(s), quelle est votre attitude ?
(entourez votre/vos choix au crayon)

Ecoute attentive	Sentiment de révolte	Chant
Relaxation / méditation	Danse	Discussion
N.s.p.		
Autres :		

Q7. Sur une échelle de 1 à 10, où 1 signifie « pas du tout important » et 10 « très important » pouvez-vous signaler l'importance de chacun des éléments suivants dans la constitution de vos propres choix musicaux :
(entourez le chiffre correspondant)

Amis :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Emissions télé :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Radio :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Parents / famille :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Lycée / profs :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Mode / consommation :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Publicité :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Lieux de sortie :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.

Q8. Où est-ce que vous vous procurez le plus souvent la musique que vous écoutez ?
(entourez votre/vos choix au crayon)

Magasins type FNAC / Virgin ou spécialisés	Amis (prêts, enregistrements gratuits)
Internet (téléchargement de fichiers)	Médiathèques
Internet (achat en ligne)	Achat à particulier (ayant téléchargé sur internet)
Centres commerciaux	
Autres :	

Q9. Participez-vous à un groupe de musique ou à une activité liée à la musique (mixage, chant, composition, danse, écriture de textes de chansons, tchatte...)?

Oui Non

Si oui, précisez en quelques mots
.....

Q10. Quand vous pensez à l'influence qu'ont les médias (ou votre entourage direct) dans vos goûts musicaux, avez-vous l'impression qu'elle vous entraîne plutôt vers des musiques qui vous relaxent ou qui vous poussent à l'expression, à la contestation ?

.....
.....
.....

Sans opinion

**Q11. Etes vous tout à fait d'accord, plutôt d'accord, plutôt contre ou tout à fait contre l'affirmation suivante :
« Dans la société actuelle, on entend beaucoup trop de musique. »**

Tout à fait d'accord
Plutôt d'accord
Sans opinion

Plutôt contre
Tout à fait contre

Pourquoi ?
.....
.....

**Q12. Etes vous tout à fait d'accord, plutôt d'accord, plutôt contre ou tout à fait contre l'affirmation suivante :
« Dans une société idéale, il devrait y avoir davantage de musique. »**

Tout à fait d'accord
Plutôt d'accord
Sans opinion

Plutôt contre
Tout à fait contre

Pourquoi ?
.....
.....

**Q13. Quand vous pensez à vos propres habitudes musicales, de laquelle de ces trois affirmations vous sentez-vous le (ou la) plus proche ?
(entourez la lettre correspondant à votre choix)**

A. La musique peut aider à changer le monde, c'est un moyen de réfléchir... et d'agir pour cela.

B. La musique est avant tout un moyen de se distraire et de passer du bon temps.

C. La musique est d'abord un moyen de communiquer, de s'identifier par rapport aux autres.

D. Aucune des trois.

Pourquoi ?
.....
.....

Dans le cadre des recherches effectuées actuellement par le laboratoire T.C.S. Jeunesse et Générations de l'université Bordeaux III, ce questionnaire pourra être complété par des entretiens individuels ou en petits groupes. Si vous souhaitez participer à l'un de ces entretiens (10 à 15 minutes environ) merci de bien vouloir compléter le formulaire suivant. Le traitement des enquêtes restera strictement confidentiel. Les personnes désirant participer à un entretien seront contactées ultérieurement par Nathalie, Jacob ou Claire.

Prénom :
Téléphone :
Email :

A REMPLIR UNIQUEMENT SI VOUS SOUHAITEZ PARTICIPER A UN ENTRETIEN (10-15 minutes).

Q6. En règle générale, face à votre (vos) musique(s) préférée(s), quelle est votre attitude ?
(entourez votre/vos choix au crayon)

Ecoute attentive
Sentiment de révolte
N.s.p.

Danse
Discussion

Chant

Autres :

Q7. Sur une échelle de 1 à 10, où 1 signifie « pas du tout important » et 10 « très important » pouvez-vous signaler l'importance de chacun des éléments suivants dans la constitution de vos propres choix musicaux :
(entourez le chiffre correspondant)

Amis :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 n.s.p.
Emissions télé :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 n.s.p.
Radio :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 n.s.p.
Parents / famille :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 n.s.p.
Lycée / profs :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 n.s.p.
Mode / consommation :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 n.s.p.
Publicité :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 n.s.p.
Lieux de sortie :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 n.s.p.

Q8. Où est-ce que vous vous procurez le plus souvent la musique que vous écoutez ?
(entourez votre/vos choix au crayon)

Magasins type FNAC / Virgin ou spécialisés
Internet (téléchargement de fichiers)
Internet (achat en ligne)
Centres commerciaux

Amis (prêts, enregistrements gratuits)
Médiathèques
Achat à particulier (ayant téléchargé sur internet)

Autres :

Q9. Participez-vous à un groupe de musique ou à une activité liée à la musique (mixage, chant, composition, danse, écriture de textes de chansons, tchatte...) ?

Oui

Non

Si oui, précisez en quelques mots :

Q10. Quand vous pensez à l'influence qu'ont les médias (ou votre entourage direct) dans vos goûts musicaux, avez-vous l'impression qu'elle vous entraîne plutôt vers des musiques qui vous relaxent ou qui vous poussent à l'expression, à la contestation ?

.....
.....
.....

Sans opinion

Q11. Etes vous tout à fait d'accord, plutôt d'accord, plutôt contre ou tout à fait contre l'affirmation suivante :
« Dans une société idéale, il devrait y avoir beaucoup moins de musique. Il faudrait commencer par limiter la quantité de musique diffusée à la radio et à la TV. »

Tout à fait d'accord
Plutôt d'accord
Sans opinion

Plutôt contre
Tout à fait contre

Pourquoi ?

.....
.....

Q12. Etes vous tout à fait d'accord, plutôt d'accord, plutôt contre ou tout à fait contre l'affirmation suivante :
« Dans une société idéale, il devrait y avoir davantage de musique. »

Tout à fait d'accord
Plutôt d'accord
Sans opinion

Plutôt contre
Tout à fait contre

Pourquoi ?
.....
.....

Q13. Quand vous pensez à vos propres habitudes musicales, de laquelle de ces trois affirmations vous sentez-vous le (ou la) plus proche ?
(entourez la lettre correspondant à votre choix)

- A. La musique est un bon moyen de développer ses capacités auditives.
- B. La musique est avant tout un moyen de se distraire et de passer du bon temps.
- C. La musique peut être une source de conflits de voisinage.
- D. Aucune des trois.

Pourquoi ?
.....
.....

Dans le cadre des recherches effectuées actuellement par le laboratoire T.C.S. Jeunesse et Générations de l'université Bordeaux III, ce questionnaire pourra être complété par des entretiens individuels ou en petits groupes. Si vous souhaitez participer à l'un de ces entretiens (10 à 15 minutes environ) merci de bien vouloir compléter le formulaire suivant. Le traitement des enquêtes restera strictement confidentiel. Les personnes désirant participer à un entretien seront contactées ultérieurement par Nathalie, Jacob ou Claire.

Prénom :
Téléphone :
Email :

A REMPLIR UNIQUEMENT SI VOUS SOUHAITEZ PARTICIPER A UN ENTRETEN (10-15 minutes)

Questionnaire C.

Le laboratoire T.C.S. Jeunesse et Générations de l'Université de Bordeaux III mène actuellement une recherche sur les habitudes musicales des lycéens. Nous vous demandons de bien vouloir y collaborer en répondant avec la plus grande précision possible. Vos réponses demeureront strictement confidentielles. Le traitement informatique des réponses sera confidentiel.

Q1. Personnellement, quel(s) genre(s) de musique préférez-vous écouter ?

.....
.....
.....

Q2A. Lorsque vous pensez à vos chansons ou morceaux préférés, est-ce que le contenu des paroles a une importance pour vous ?
(entourez votre choix au crayon)

Oui	Sans opinion
Non	Non, c'est une musique sans paroles

Q2B. Si oui, de quels sujets en particulier aimez-vous que les chansons traitent ?

.....
.....

Q3A. Lorsque les paroles des chansons sont en langue anglaise, pensez-vous que c'est plutôt un obstacle ou un atout pour votre appréciation de la musique ?
(entourez votre choix au crayon)

Plutôt un atout	Plutôt un obstacle	Sans opinion
-----------------	--------------------	--------------

Q3B. Pourquoi ?

.....
.....

Q4. En matière de goût musical, estimez-vous que vos choix se font le plus souvent sous l'influence de votre entourage, des médias (radio, télé, magazines) ou avez-vous l'impression de déterminer vous mêmes vos propres goûts musicaux ?

.....
.....
.....

Sans opinion

Q5. En considérant la musique que vous écoutez le plus souvent, est-ce plutôt :
(entourez votre choix au crayon)

En groupe d'amis	Parmi un foule (concerts, rassemblements...)	Seul (chez soi, baladeur...)
------------------	---	---------------------------------

N.s.p.
Autres :

Q6. En règle générale, face à votre (vos) musique(s) préférée(s), quelle est votre attitude ?
(entourez votre/vos choix au crayon)

Ecoute attentive	Danse	
Relaxation / méditation	Discussion	Chant
N.s.p.		
Autres :		

Q7. Sur une échelle de 1 à 10, où 1 signifie « pas du tout important » et 10 « très important » pouvez-vous signaler l'importance de chacun des éléments suivants dans la constitution de vos propres choix musicaux :
(entourez le chiffre correspondant)

Amis :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Emissions télé :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Radio :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Parents / famille :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Lycées / profs :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Mode / consommation :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Publicité :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.
Lieux de sortie :	1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10	n.s.p.

Q8. Où est-ce que vous vous procurez le plus souvent la musique que vous écoutez ?
(entourez votre/vos choix au crayon)

Magasins type FNAC / Virgin ou spécialisés	Amis (prêts, enregistrements gratuits)
Internet (téléchargement de fichiers)	Médiathèques
Internet (achat en ligne)	Achat à particulier (ayant téléchargé sur internet)
Centres commerciaux	
Autres :	

Q9. Participez-vous à un groupe de musique ou à une activité liée à la musique (mixage, chant, composition, danse, écriture de textes de chansons, tchatte...)?

Oui	Non
Si oui, précisez en quelques mots :
.....

Q10. Quand vous pensez à l'influence qu'ont les médias (ou votre entourage direct) dans vos goûts musicaux, avez-vous l'impression qu'elle vous entraîne plutôt vers des musiques qui vous relaxent ou qui vous poussent à l'expression, à la contestation ?

.....
.....
.....

Sans opinion

Q11. Etes vous tout à fait d'accord, plutôt d'accord, plutôt contre ou tout à fait contre l'affirmation suivante :
« Dans la société actuelle, on entend beaucoup trop de musique. »

Tout à fait d'accord	Plutôt contre
Plutôt d'accord	Tout à fait contre
Sans opinion	

Pourquoi ?

.....

.....

Q12. Etes vous tout à fait d'accord, plutôt d'accord, plutôt contre ou tout à fait contre l'affirmation suivante :
« Dans une société idéale, il devrait y avoir beaucoup moins de musique. Il faudrait commencer par limiter la quantité de musique diffusée à la radio et à la TV. »

Tout à fait d'accord
Plutôt d'accord
Sans opinion

Plutôt contre
Tout à fait contre

Pourquoi ?
.....
.....

Q13. Quand vous pensez à vos propres habitudes musicales, de laquelle de ces trois affirmations vous sentez-vous le (ou la) plus proche ?

(entourez la lettre correspondant à votre choix)

- A. La musique peut aider à changer le monde, c'est un moyen de réfléchir et d'agir pour cela.
- B. La musique est un bon moyen de développer ses capacités auditives.
- C. La musique est d'abord un moyen de communiquer, de s'identifier par rapport aux autres.
- D. Aucune des trois.

Pourquoi ?
.....
.....

Dans le cadre des recherches effectuées actuellement par le laboratoire T.C.S. Jeunesse et Générations de l'université Bordeaux III, ce questionnaire pourra être complété par des entretiens individuels ou en petits groupes.

Si vous souhaitez participer à l'un de ces entretiens (10 à 15 minutes environ) merci de bien vouloir compléter le formulaire suivant. Le traitement des enquêtes restera strictement confidentiel. Les personnes désirant participer à un entretien: seront contactées ultérieurement par Nathalie, Jacob ou Claire.

Prénom :

Téléphone :

Email :

A REMPLIR UNIQUEMENT SI VOUS SOUHAITEZ PARTICIPER A UN ENTRETIEN (10-15 minutes).

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	7
1. QUELQUES DEFINITIONS PREALABLES :.....	7
2. UN « PARCOURS DE RECHERCHE » : CE QUI NOUS AMENE JUSQU'ICI.....	12
I. L'APPORT DE LA THEORIE CRITIQUE.....	15
1. L' « ECOLE DE FRANCFORT » : UNE PRESENTATION HISTORIQUE.....	17
A. <i>Les origines : création et débuts de l'Institut für Sozialforschung</i>	17
A.1. De Weil à Horkheimer : les premières évolutions au sein de l'I.F.S.....	17
A.2. Un objectif : définir la théorie critique.....	21
B. <i>L'essor de la théorie critique : parcours individuels et concepts communs</i>	26
B.1. L'électron libre de la théorie critique.....	26
B.2. Theodor Adorno : musicologue, philosophe et sociologue.....	31
B.3. Parmi les autres théoriciens critiques : Herbert Marcuse et Erich Fromm.....	39
B.3. Relier la théorie critique : le rôle de Max Horkheimer.....	44
C. <i>Suite et « fin » de l' « Ecole de Francfort » ?</i>	47
C.1. Un tournant épistémologique ?.....	47
C.2. Adorno : assurer la continuité de la théorie critique.....	50
C.3. L' « Ecole de Francfort » dans le contexte politique des années 1960.....	54
2. SPECIFICITES DE L'APPROCHE CRITIQUE.....	58
A. <i>La dialectique de la raison</i>	58
A.1. Comment la science se retourne-t-elle en mythologie ?.....	58
A.2. L'épineuse question des origines.....	62
A.3. Concept, identité, échange.....	64
A.4. La parabole des Sirènes.....	67
A.5. Industrialisation de la culture et défense du non-identique.....	71
B. <i>Spécificités méthodologiques de l'approche critique</i>	80
B.1. Le « choix du petit » : théorie et praxis critiques.....	80
B.2. L'approche critique face à la recherche empirique.....	85
C. <i>Un champ de recherches étendu</i>	90
C.1. De la totalité sociale au psychisme individuel.....	90
C.2. Du « ragtime » à la vie sexuelle.....	93
3. LES LIMITES DE L'APPROCHE CRITIQUE.....	98
A. <i>La critique « marxiste »</i>	98
A.1. Le révisionnisme des « bolcheviques de salon ».....	98

A.2. Contre la pluralité des marxismes.....	100
B. <i>Des critiques « positivistes »</i>	106
B.1. « La querelle allemande des sciences sociales ».....	106
B.2. La réplique des partisans de l'approche critique.....	109
C. <i>La théorie critique face à ses incohérences</i>	114
C.1. Quelques paradoxes de l'approche critique.....	114
C.2. Repenser les incohérences a posteriori.....	116
4. APRES FRANCFORT : EXTENSIONS ET LIENS THEORIQUES	122
A. <i>L'ambition philosophique : du structuralisme au post-modernisme</i>	122
A.1. Un commun héritage moderniste.....	122
A.2. La critique post-structuraliste de la rationalité	123
A.3. Critiques du post-modernisme.....	125
B. <i>La sociologie de la légitimité culturelle</i>	128
B.1. De la théorie critique à la sociologie bourdieusienne.....	128
B.2. Des limites que l'approche critique met en relief... ..	130
C. <i>Le « retour » de l'idéologie ?</i>	133
C.1. De « La culture du pauvre » au C.C.C.S.....	133
C.2. Deux tendances au sein d'une même Ecole ?	136
Quelques éléments de conclusion.....	140

II. INDUSTRIE MUSICALE ET APPROCHE CRITIQUE. 143

1. L'EVOLUTION DE L'INDUSTRIE MUSICALE : POUR RESITUER L'APPROCHE CRITIQUE.	146
A. <i>L'industrie musicale au XX^{ème} siècle</i>	146
A.1. Genèse et débuts de l'industrie musicale 1880 – 1950.....	146
A.2. Evolutions globales de l'industrie musicale depuis les années 1950.....	156
A.3. Eléments d'analyse partiels : l'industrie musicale à l'échelle des évolutions socio-économiques globales.....	171
B. <i>La théorie critique face à l'industrie musicale contemporaine</i>	182
B.1. Quelques remarques préliminaires concernant l'état actuel de l'industrie musicale en France.....	182
B.2. L'approche critique face à la situation actuelle. ..	203
B.3. Ce que l'approche critique peut apporter pour l'analyse des phénomènes les plus récents.....	214
2. CONSIDERATIONS METHODOLOGIQUES.....	226
A. <i>Partir de la théorie critique pour approcher le terrain</i>	226
A.1. L'attrait de l'institution scolaire.	226
A.2. Un exercice méthodologique.....	228
A.3. Elaboration de l'outil d'enquête.....	231
A.3. Traitement des données.....	233
B. <i>Partir du terrain pour rejoindre l'approche critique</i>	242
B.1. Une « immersion » particulière dans le terrain.....	242
B.2. Des lieux et des situations hétérogènes.....	244
B.3. Des outils d'enquête adaptés au terrain.....	251
B.4. Des « opportunités » de recherche supplémentaires.....	254

3. EXCURSIONS AU SEIN DE L'INDUSTRIE MUSICALE.....	259
A. <i>Sur le terrain de la « musique alternative »</i>	260
A.1. Des postures et des attitudes étonnantes.....	260
A.2. Face à l'inconnu : émulation et identifications.....	263
B. <i>Représentations de l' « alternatif »</i>	271
B.1. L' « alternatif » : un espace symbolique hautement concurrentiel.....	271
B.2. Marginalités et récupérations.....	277
B.3. Un « alternatif » en manque de professionnalisation.....	282
C. <i>Parmi les médiateurs idéologiques : expériences et perspectives analytiques</i>	287
C.1 « Alternatives » ou « alternances » ?.....	287
C.2. Les contradictions fondamentales de l' « underground ».....	289
C.3. Hostilités collectives et illusions nécessaires.....	293
C.4. « Naturaliser » l'industrie musicale.....	299
C.5. La force des « réalités incontournables ».....	306
D. <i>La musique comme « prétexte »</i>	313
D.1. Stratégies identificatoires et instrumentalisation de la musique.....	314
D.2. La musique comme bande-son de l'échange marchand.....	317
D.3. Connaissance et conscience des valeurs.....	322
D.5. Musique et « styles de vie » : la cohérence interne de l'industrie musicale.....	326
E. <i>Quelques éléments de conclusion</i>	335
E.1. Diverses représentations des récentes évolutions.....	335
E.2. Starisations contemporaines.....	343
E.3. Quelques éléments pour une définition de l'industrie musicale.....	349

III. ELEMENTS D'ANALYSE THEORIQUE.....353

1. POUR UN ETAT DES LIEUX DES DEBATS ET REFLEXIONS THEORIQUES EN COURS.....	356
A. <i>La thèse de la « récupération »</i>	356
A.1. Ulf Poschardt et la thèse de l'underground libérateur.....	357
A.2. Dépasser l'opposition marge/mainstream.....	365
B. <i>La thèse de « l'art de masse »</i>	369
B.1. Philosophie analytique et industrie musicale.....	369
B.2. « Art de masse » et médiations.....	374
B.3. Une conception douteuse de l'approche critique.....	379
C. <i>« La culture des individus »</i>	388
C.1. Réaménagements de la sociologie bourdieusienne et combinaisons méthodologiques.....	388
C.2. Des conséquences sur le traitement des données empiriques : des « ties de langage ».....	394
C.3. Une analyse excessivement « légitimiste » ?.....	399
C.4. Des réflexions théoriques qui ont le mérite d'ouvrir le débat.....	404
2. RASSEMBLER LES PIECES DU PUZZLE : UNE CONTRIBUTION A L'ANALYSE THEORIQUE.....	415
A. <i>Repenser la question de la « domination culturelle »</i>	415
A.1. Interroger dialectiquement les conceptualisations dominantes.....	415
A.2. Reformuler les questions essentielles.....	418

3. EXCURSIONS AU SEIN DE L'INDUSTRIE MUSICALE.....	259
A. <i>Sur le terrain de la « musique alternative »</i>	260
A.1. Des postures et des attitudes étonnantes.....	260
A.2. Face à l'inconnu : émulation et identifications.....	263
B. <i>Représentations de l' « alternatif »</i>	271
B.1. L' « alternatif » : un espace symbolique hautement concurrentiel.....	271
B.2. Marginalités et récupérations.....	277
B.3. Un « alternatif » en manque de professionnalisation.....	282
C. <i>Parmi les médiateurs idéologiques : expériences et perspectives analytiques</i>	287
C.1 « Alternatives » ou « alternances » ?.....	287
C.2. Les contradictions fondamentales de l' « underground ».....	289
C.3. Hostilités collectives et illusions nécessaires.....	293
C.4. « Naturaliser » l'industrie musicale.....	299
C.5. La force des « réalités incontournables ».....	306
D. <i>La musique comme « prétexte »</i>	313
D.1. Stratégies identificatoires et instrumentalisation de la musique.....	314
D.2. La musique comme bande-son de l'échange marchand.....	317
D.3. Connaissance et conscience des valeurs.....	322
D.5. Musique et « styles de vie » : la cohérence interne de l'industrie musicale.....	326
E. <i>Quelques éléments de conclusion</i>	335
E.1. Diverses représentations des récentes évolutions.....	335
E.2. Starisations contemporaines.....	343
E.3. Quelques éléments pour une définition de l'industrie musicale.....	349

III. ELEMENTS D'ANALYSE THEORIQUE.....353

1. POUR UN ETAT DES LIEUX DES DEBATS ET REFLEXIONS THEORIQUES EN COURS.....	356
A. <i>La thèse de la « récupération »</i>	356
A.1. Ulf Poschardt et la thèse de l'underground libérateur.....	357
A.2. Dépasser l'opposition marge/mainstream.....	365
B. <i>La thèse de « l'art de masse »</i>	369
B.1. Philosophie analytique et industrie musicale.....	369
B.2. « Art de masse » et médiations.....	374
B.3. Une conception douteuse de l'approche critique.....	379
C. <i>« La culture des individus »</i>	388
C.1. Réaménagements de la sociologie bourdieusienne et combinaisons méthodologiques.....	388
C.2. Des conséquences sur le traitement des données empiriques : des « tics de langage ».....	394
C.3. Une analyse excessivement « légitimiste » ?.....	399
C.4. Des réflexions théoriques qui ont le mérite d'ouvrir le débat.....	404
2. RASSEMBLER LES PIECES DU PUZZLE : UNE CONTRIBUTION A L'ANALYSE THEORIQUE.....	415
A. <i>Repenser la question de la « domination culturelle »</i>	415
A.1. Interroger dialectiquement les conceptualisations dominantes.....	415
A.2. Reformuler les questions essentielles.....	418

<i>B. Contribuer à l'analyse du capitalisme avancé.</i>	427
B.1. Recontextualiser l'industrie musicale : la multiplication des médiations.....	427
B.2. Réseaux et modifications infrastructurelles.	434
B.2. « Wenn ich das Wort "Kultur" höre, dann greife ich zu meiner Pistole. ».....	440
B.3. De Proletkult à une « contre-culture de masse à l'est » : industrie musicale et « socialisme réel ».	451
Quelques conclusions.	468
 3. THEORIE ET PRATIQUE DE L'INDUSTRIE MUSICALE.....	472
<i>A. Eléments pour un modèle critique de l'industrie musicale.</i>	473
A.1 Du « macro-contexte ».	474
A.2. ...à la configuration socio-économique.....	476
A.3 Dimensions interindividuelle et intraindividuelle.	479
A.4. Un système cohérent de médiations.	480
En guise de synthèse.....	483
<i>B. Au-delà de la théorie : quelques réflexions d'ordre « pratique ».</i>	485
B.1. De la théorie à la praxis ?.....	485
B.2. Pour une autre recherche appliquée	490
B.3. « Choix de société » ?	493
 CONCLUSION GENERALE.....	505
1. L'UTILITE DE LA THEORIE CRITIQUE, AUJOURD'HUI.	507
2. DE LA SUITE DANS LES IDEES : PERSPECTIVES DE RECHERCHE FUTURES.	513
3. LE CHERCHEUR FACE A SON TRAVAIL : RETOUR SUR UN PARCOURS SINGULIER.	519
 BIBLIOGRAPHIE GENERALE.....	523
 INDEX DES NOMS PROPRES.....	535
 ANNEXE : QUESTIONNAIRES ELABORES LORS DE L' « ENQUETE SUR LES LYCEENS ».	540
QUESTIONNAIRE A.....	540
QUESTIONNAIRE B.....	543
QUESTIONNAIRE C.....	546