

Le philosophe punk

René Lapierre

Volume 37, numéro 1 (217), février 1995

Dérives philosophiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32269ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lapierre, R. (1995). Le philosophe punk. *Liberté*, 37(1), 16-27.

RENÉ LAPIERRE

LE PHILOSOPHE PUNK

I

Simulacres du sujet

L'art n'est jamais compris ni par ceux qui en spectateurs sont pleins de compréhension, ni par ceux qui puisent leurs aises par identification.

Theodor Adorno, *Théorie esthétique*

Commençons par une banalité : il est assez courant d'entendre dire, ou plus exactement d'entendre répéter, que le travail créateur implique une intense et inédite *expression de soi*. Que ce rapport à soi, et surtout ce rapport de soi à l'autre, aux autres, se trouve à l'*origine* du désir de créer (et en traduise le fondement) ou qu'il se situe à l'inverse à son terme (et lui assigne une *fin*) n'affecte aucunement ici le sens de l'idée. Ce qui se trouve modifié n'est en somme qu'une perspective du geste créateur, une variable fantasmatique : essentiellement réflexive si elle aligne le désir de créer sur un travail d'introspection, de connaissance intime du moi, et résolument expressive si elle se conçoit comme ouverture, révélation de cette intériorité à l'attention d'autrui.

Dans le premier cas la forme type serait celle du journal intime, et dans le second celle de tout ouvrage à motif autobiographique (qu'il s'agisse d'une autobiographie avouée, d'une écriture de fiction, ou plus rarement d'un essai). Du carnet intime, impubliable et secret, au grand succès de librairie, le schéma varierait peu. Dans tous les cas, le moi (tantôt mondain, tantôt farouche) servirait obligatoirement de référent à l'écriture et de caution au sens. Même fictionnelle, la gravité ultime du texte n'échapperait pas alors à l'attraction du moi, et persisterait à établir indifféremment son contenu de vérité dans le murmure de l'autoconfession aussi bien que dans la plus triomphale exhibition.

Une formidable efficacité médiatique tend d'ailleurs de plus en plus à produire en simultanéité, d'un pôle à l'autre du registre des possibilités énonciatives, toutes les variantes ou tous les « genres » de l'expression du moi : entre les six ou huit mille feuillets de confidences salaces du sénateur Packwood (livrées bon gré mal gré au vent de l'opinion publique) et les autographies chorégraphiques de Madonna (*Truth or Dare, Sex*, qui feignent d'oublier dans la nudité même — l'intimité feinte — du sujet sa transformation en marchandise) retenons toutefois l'importance croissante de l'instantané, du flash.

D'abord illustration, puis modèle, et enfin icône, la photo attend dirait-on dans une exhibition splendide du moi le privilège de devenir *légende*, et de retrouver par le double sens inattendu de ce vocable la voie secrète de l'écriture : la légende au sens illustre, mythique, redevient ainsi *legenda* au sens de texte, « chose-devant-être-lue » dans une minutieuse hagiographie du sujet contemporain.

Cette métonymie du sexe/texte, capable de transformer d'une part l'intimité la plus stricte en affaire publique, et d'assigner par ailleurs à l'exhibition la mieux

orchestrée une consommation d'alcôve, un mode d'emploi privé, fonctionne à l'évidence sur la base du simulacre. Simulacre des valeurs, multiplication des apparences, faux-semblant du secret : le simulacre *prend effet* médiatiquement dans la similitude la plus sophistiquée du vrai et du faux, du public et de l'intime, du sujet et de l'objet. (L'édition originale de *Sex*, observant comme l'on sait avec un remarquable à-propos la loi du genre, est entrée en librairie sous couverture métallique, scellée dans un emballage de celluloïd et promise de surcroît à la faveur d'une clientèle qui le plus souvent avait pris soin de réserver son exemplaire.)

II

Le produit contre l'éthique

Il y a bien en effet quelque chose de fondamental dans le rapport à soi du geste créateur : non pas toutefois comme *expression* mais comme *défi* de soi, et consentement à son altérité. « On sait que pour Worringer, rappelle Todorov, l'activité créatrice est une *Selbstentäusserung*, un dessaisissement de soi dans le monde extérieur : ce n'est qu'à partir du moment où l'artiste donne une réalité objective à sa volonté artistique que naît l'art. » (*Abstraction et Einfühlung*, cité par Tzvetan Todorov : *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, 1981).

Mais ce n'est pas encore assez, l'idée n'a pas encore atteint sous cet aspect, semble-t-il, le seuil critique, axiologiquement et cognitivement parlant, de l'activité esthétique : il manque encore au principe du travail créateur l'acte d'*isolation* qui rend possible, dans le rapport au contenu, l'intuition et l'épanouissement de la forme, et lui permet ultimement de parachever dans une tension et un rythme spécifiques (une architectonique) les traits particuliers et la disposition du contenu à l'intérieur d'un

matériau, c'est-à-dire au sein d'un rapport au compositionnel.

Or le principe même de cet acte d'isolation, décisif dans la réalisation d'une forme esthétique, se formule négativement par rapport au mode subjectif de la connaissance et des évaluations du moi.

L'isolation rend possible pour la première fois la réalisation positive de la forme artistique, car elle rend possible une relation à l'événement qui n'est plus cognitive et pratique, mais qui est une libre formation du contenu (...). Ainsi l'isolation est-elle la condition négative du caractère personnel subjectif (mais pas psychologiquement subjectif) de la forme (...)

(Mikhaïl Bakhtine,
Esthétique et théorie du roman, 1978)

Retournement d'un geste radical de rupture et de déliaison du subjectif en acte de réconciliation du sujet écrivant à l'autre de lui-même, et plus encore à l'oubli de lui-même dans l'autre, à son passage d'une structure identificatoire à une structure disruptive du rapport à soi, redoutable parce qu'elle promet ou menace chaque fois de *transformer* le sujet et de l'introduire à une connaissance altérée de lui-même. Altérée en effet, et non seulement autre : sitôt qu'on tente de le soustraire au règne de l'objet, l'art se révolte contre tout simulacre et se met à menacer autant qu'à promettre. La chance de l'art n'existe plus alors qu'au risque de l'art, au risque de soi. Artaud. Van Gogh.

C'est un spectacle étonnant, souligne Anton Ehrenzweig, de voir les artistes, une fois leur travail fini, commencer parfois à l'examiner dans tous ses détails, comme s'il ne venait pas d'eux. On dirait un homme qui, au sortir d'un

rêve, cherche à le retrouver avec ses facultés de gestalt pleinement restaurées. »

(L'Ordre caché de l'art, 1982)

Cet ébahissement de l'artiste reste profondément étranger à toute maîtrise conceptuelle du travail créateur, et remet même en question, dans un mouvement presque absolu de doute esthétique, la maîtrise *technique* du matériau choisi : les sons, les mots, les gestes, les pigments, la pierre, sont ainsi soumis avec brusquerie au principe d'inconnaissance auquel introduit l'art, ou plus exactement l'activité esthétique. Comme si ce travail même venait rappeler à l'artiste, d'une façon intensément critique, qu'il ne se formule pas comme l'objet d'un savoir mais s'élabore au milieu des formes de l'oubli, condition même d'une connaissance nouvelle et d'une transfiguration du monde du connu, du moi. Rimbaud sans texte, *après le texte* : Rimbaud à l'œuvre, si l'on veut bien du paradoxe, même *désœuvré*.

Dans cet instant fragile, dont Ehrenzweig parle comme d'une expérience à demi onirique, l'art se délie de tout objet et s'énonce radicalement en effet comme œuvre : c'est-à-dire, étymologiquement (peut-être faut-il le rappeler, tant le réflexe d'assimiler le créatif au productif nous est devenu familier), comme « activité » et non produit de cette activité. Ressource, virtualité (*ops*, *opus*) et non objet, « chose jetée devant », propriété offerte aux sens, socle du sujet.

Dans son principe l'art semble ignorer la maîtrise même de l'art, et jusqu'au souvenir du moi. Dans l'éventualité contraire le concept de dessaisissement, converti suivant les modes et les saisons en *grunge* ou en dandysme, sert d'assise à quelque nouvelle *pose artiste* : portraits de l'auteur en imitateur, en mannequin, copie conforme et même instantanée de tout ce que l'on

voudra. Jeune Werther, pion de Beckett, sosie de Faulkner, clichés sur clichés. En écriture le principe de l'ersatz et du flash se confirme chaque fois qu'un auteur se campe devant son miroir en fantasmant des caméras, non pas dans l'idée de se voir autrement mais plutôt dans l'espoir de se voir — mieux : d'être vu — *du dehors*.

Sous un tel empire de l'autoreprésentation, l'unique générosité possible de l'artiste ne se réduit plus bientôt qu'à donner le change. Dans *Vente à la criée du lot 49*, de Thomas Pynchon (1987), le personnage d'Œdipa Maas reconnaît sans peine dans le strip-vérité que lui propose Metzger le risque de se voir transformée en chose, et d'être ainsi consommée, tout en consentant pourtant avec une magnanime ironie à jouer le jeu, mais suivant sa stratégie à elle :

« Allez-y ! posez-moi des questions. Mais, pour chaque réponse, vous ôterez quelque chose. On appellera ça le strip-tease Botticelli. »

Œdipa eut une idée merveilleuse.

« Parfait, mais avant je vais juste faire un petit tour dans la salle de bains, j'en ai pour une seconde ». (...)

Œdipa se déshabilla rapidement, puis elle commença à empiler sur elle tous les vêtements qu'elle avait apportés. Six paires de culottes aux couleurs assorties, une gaine, trois paires de bas, trois soutiens-gorge, deux jeans, quatre combinaisons, un fourreau noir, deux robes d'été, une demi-douzaine de jupes, trois sweaters, deux corsages, une robe de chambre ouatinée, un peignoir bleu ciel, un autre en Orlon. Plus des bracelets, des boucles d'oreilles et un pendentif. Il lui sembla que cela prenait des heures et, quand elle eut fini, elle pouvait à peine marcher. (...) On aurait dit un ballon de plage avec des pieds. Elle éclata de rire, ce qui la fit basculer.

Et Œdipa, en effet, de donner le change ; mais en déchiffrant si bien le jeu de Metzger que son stratagème désamorce par surenchère sa chosification (elle sera *déjà* momifiée, d'emblée chiffon, poupée, ballon de plage), de telle sorte que le faux-semblant n'aura pas prise sur elle et se retournera plutôt contre Metzger, artiste-canaille, poseur, et profiteur.

Faire semblant pourtant n'est pas si simple, et se voit volontiers élevé dans la logique du simulacre au statut d'art, apparenté par métaphore à une maîtrise consommée de l'artifice, au tact mondain des *manières*. Maniérisme de l'esprit qui exige en effet, en tant que mimèse de la pensée, beaucoup de minutie et d'ingéniosité : il ne suffit pas d'imiter, encore faut-il dissimuler que l'on imite, tout en communiquant au scénario de cette contre-*façon* l'allure du pur hasard, la grâce du mouvement le plus fortuit. À tel point que le sens même du travail créateur risque de se traduire, de plus en plus restrictivement, par une logique de la scène autonymique, du miroir, du moi-produit : matière et forme de l'art qui consacraient plutôt l'auteur que le travail, et souhaiteraient à la fois dans la représentation de l'artiste l'incarnation d'une vedette et d'un ermite : logique du virtuose, fortune et infortune de Dali.

Mais produire n'est pas identique à créer ; et l'on ne peut avancer pour l'instant, contre un tel ordre des choses, qu'un bien humble postulat : soit que le travail de l'artiste ne consiste pas d'abord à tenter de *faire original*, mais bien à *éviter de faire semblant*. Le produit s'oppose ici à la démarche comme l'objet au processus, l'inerte au vivant, la valeur d'échange à la position éthique.

III

Fragments

a.

Benjamin et le nouveau langage de l'histoire : transformation du continu d'une énonciation qui réifie le passé en une fragmentation du passé qui donne sens au présent, qui révèle sur ce que nous vivons *et sur notre façon d'en accueillir ou d'en refouler le sens* des significations cachées par le principe d'exclusion de l'histoire officielle, par un aveuglement délibéré de l'histoire comme *doxa* et comme fétiche de la grandeur des hommes. Comme oublié par là même de leur humilité : notre faiblesse devant la souffrance, notre misère dans le refoulement orgueilleux de la misère d'autrui, dans l'immoralité qui infiltre notre rapport à *ce qui vit*, et dont l'argent veut disposer *comme la satisfaction même dispose de ce qui ne vit pas*, ou pire encore, ne vit plus : c'est-à-dire posséder, reléguer, classer, oublier. Meubles, ouvrages de l'art, femmes et hommes, petits animaux empaillés, bibelots, enfants, chiens et chats, n'importe quoi ; *tout* enfin.

Pour faire œuvre historique, il faut donc d'abord et avant tout briser les relations traditionnelles, dénuder le réel présent ou passé des systématisations préétablies et porter sur l'histoire ce regard allégorique et baudelairien qui ouvre un abîme entre le mot et la chose (...). Alors, et alors seulement, une autre histoire se donnera-t-elle à lire, d'autres significations cachées seront-elles désenfouies.

Les objets historiques ainsi appréhendés s'apparentent, on le voit, au reste, à la ruine, au fragment isolé et abandonné par la « marche » de l'histoire.

(Marielle St-Pierre, *Altérité et modernité culturelle. Esthétiques de la modernité chez Walter Benjamin et Theodor Adorno*, inédit, UQAM, 1989)

b.

(Sur la prépondérance du *féminin* comme *condition critique* de l'esthétique punk) :

Le langage fantasmagorique de la marchandise qui a envahi l'époque et jeté un voile d'apparences sur toutes choses révèle donc le visage mythique de la modernité, la réification de son rapport à la nature et des rapports humains, de même que la transformation du nouveau en répétition de l'identique (...).

(Marielle St-Pierre, *op. cit.*)

« L'argent a du sex-appeal ! », entend-on, et cette formule elle-même ne fait qu'énoncer en toute rigueur la raison foncière d'un fait qui dépasse de loin la prostitution. Sous la domination du fétichisme marchand, le sex-appeal de [chaque] femme est affecté à un degré plus ou moins grand par l'attrait de la marchandise.

(Walter Benjamin, *Passagen-werk*)

c.

Le mouvement punk s'est développé et imposé socialement à l'intérieur d'une structure de consommation qui est parvenue, vers la fin des années soixante-dix, à obturer complètement la possibilité d'une *critique* de la consommation en poussant à sa limite la technique de la récupération des idées, des œuvres et des libertés ; le système de l'insignifiance cautionnée par la technologie, dont le disco est devenu l'icône, semble alors avoir atteint

sa perfection, c'est-à-dire sa *suffisance* et donc sa reconductibilité, son autonomie et sa pérennité.

Il n'est certes pas étonnant qu'au moment de se voir lui-même récupéré par l'industrie de la consommation dont il a d'abord fait la critique, le rock dit alternatif soit pris de frayeur et cherche à se réfugier, l'ironie amère tenant désormais lieu de critique, dans la discolâtrie. Le groupe « préféré » du chanteur Kurt Cobain (Nirvana) serait quelques semaines avant sa mort devenu le quatuor suédois ABBA (« Dancing Queen », « Money Money Money », « Thank You for the Music »). Par ailleurs, *Saturday Night Fever* ou *Grease* auraient récemment acquis aux États-Unis, auprès des cinéphiles de moins de trente ans, le statut de films-culte.

d.

Le punk a sans doute pu être perçu comme une esthétique dès le moment où, sous le régime de la transformation systématique non seulement de l'art mais encore de la marchandise elle-même en *flash*, la réification de la technologie s'est intensifiée au point de s'éblouir dans son propre reflet, et de passer ainsi de la technomanie à la technolâtrie.

De telle sorte qu'au sein d'un raffinement extrême des stratégies de la consommation (puissance étonnante du kitsch promu par la mode vestimentaire et les usages mondains au rang d'*étiquette*), dans la récupération définitive du créatif par le productif, et au sein de l'assimilation des *processus* esthétiques et critiques par des *procédés* de reproduction et de consommation, la plus simple et la plus indispensable naïveté n'a plus été possible. Elle s'est trouvée soit récupérée par l'insignifiance elle-même, soit dégradée en pure niaiserie, condition idéale d'une récupération complète de l'humain par le spectaculaire. La chose engendre dans cette déchéance

critique à la fois satisfaction et culpabilité, pouvoir de consommer et impuissance de la consommation, conscience extrême des choses et mauvaise conscience de soi.

Ce qui jadis conférait aux œuvres d'art au sommet de leur classicité leur plus grand prestige, la noble simplicité, est devenu un moyen de capturer le client. Il faut empêcher les consommateurs — auxquels on prêche continuellement la naïveté — de se faire des idées stupides sur ce qu'ils doivent avaler, sur ce que contiennent les pilules. (...) Dès que la naïveté devient un point de vue, elle a cessé d'exister. Une relation authentique entre l'art et la conscience qui en fait l'expérience consisterait en une culture qui forme aussi bien la résistance à l'art en tant que bien de consommation qu'elle permet au récepteur de découvrir la substance de l'œuvre d'art. De nos jours, l'art est totalement coupé d'une telle culture (...). En échange il est sans cesse attiré par le non-artistique jusque dans ses procédés les plus raffinés. La naïveté s'est dégradée au point de devenir docilité naïve vis-à-vis de l'industrie culturelle.

(Theodor Adorno, « Introduction première », 1976)

e.

Devant le beau quel qu'il soit, le sujet prend conscience de sa nullité (...) et aboutit à ce qui est au-delà, autre.

(Theodor Adorno, *Autour de la théorie esthétique*, 1976)

Il y arrive également devant ce qui est effroyable ou atroce, d'une manière différente toutefois. Conscience stupéfiée par son impuissance à tel point que l'état de stupeur l'emporte bientôt sur l'état de conscience, et qu'il devient dès lors facile dans une stratégie de production

de miser sur n'importe quel signal susceptible de provoquer de la stupéfaction, suivant le principe d'une sclérose du sentiment qui substitue bientôt la commotion à l'émotion, et la stupidité à la stupeur. Devant le téléviseur je me tiens tranquille, comme sous sédation, narcose ; et j'obéis à ce que l'on me prescrit.

La suite obéit à un impératif quantitatif à la fois primaire et sophistiqué, en vertu d'une escalade qui vise à provoquer et à choquer de façon toujours plus crue dans le but de susciter une *apparence* d'émotion, c'est-à-dire une réaction que ne structure plus la capacité de s'émouvoir ni celle de réagir (ni le sentiment ni la critique, donc), mais qui se trouve plutôt régie par la *surprise* : ce spectaculaire tableau que peut encore offrir malgré tout — et pour combien de temps ? — le soubresaut d'une conscience *prise au dépourvu* et dénudée pour un court laps de temps de son état d'indifférence, secouée de sa léthargique habitude du bruit ambiant qui réduit même la souffrance, même l'horreur, à cette insignifiance qui solde et *signe* lugubrement en chacun de nous semblable paralysie de toute sensation, de toute critique. Fin de l'esthétique et de l'éthique : *anesthésie*.

Bien, désormais il est trop tard pour se plaindre, ma colombe d'amour.(...) Tu dois t'ajuster à la réalité, c'est tout. Tu dois savoir t'adapter. Moi-même, je préfère Boulder Dam à la cathédrale de Chartres. Je préfère les chiens aux enfants. Je préfère les épis de maïs aux organes génitaux du mâle. Tout est pour le mieux, tout est chouette. C'est dans le sac. Ça ne peut pas rater.

(Elizabeth Smart,
À la hauteur de Grand Central Station
je me suis assise et j'ai pleuré, 1993)

Rien ne peut plus suivre ici.