

ETC



## Le complexe de Clovis

Daniel Charles

---

Number 7, Spring 1989

L'effritement des valeurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36357ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Charles, D. (1989). Le complexe de Clovis. *ETC*, (7), 26–29.

## *Le complexe de Clovis*



Roy Lichtenstein, *Forest scene with figures*, 1987.  
Huile et magna sur toile; 305 x 407 cm. Collection privée, Paris

«Le pop art renverse les valeurs. Les images de masse, tenues pour vulgaires, indignes d'une consécration esthétique, reviennent dans l'activité de l'artiste, à titre de matériaux, à peine traités. J'aimerais appeler ce renversement le «complexe de Clovis» : comme saint Rémi s'adressant au chef franc, le dieu du pop art dit à l'artiste : «Brûle ce que tu as adoré, adore ce que tu as brûlé.»  
Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, (p. 181-182)

**N**ul mieux que Barthes n'a su nous rappeler à quel point l'histoire de l'art dépend de sa géographie. Dans les années 50 à Londres, l'Institut des Arts Contemporains s'intéressa à certaines formes de culture populaire, bédé, publicité, science-fiction, etc. ; ce qui n'était qu'attention portée à une production de masse appréhendée comme une culture se fit, en traversant l'Atlantique, récupérer comme un art, «dont la culture ne constituait plus l'être, mais seulement la référence : l'origine s'effaçait au profit de la citation»<sup>1</sup>. Du coup,

ce qui, dans la culture populaire, en appelait à la révolution, ou au moins à une certaine contestation des valeurs artistiques, voyait son potentiel explosif s'affaïsser. S'appuyant sur le diagnostic lucide de Roy Lichtenstein, Barthes en montre parfaitement l'ambivalence : si en effet «ce qui marque le pop, c'est l'usage qu'il fait de ce qui est méprisé», il est inéluctable que l'élévation du sous-produit au rang de produit à part entière passe pour une célébration. Dé-politisation : au grand dam de la gauche européenne, les pétards de la révolution, en traversant l'Atlantique, se mouillent; si

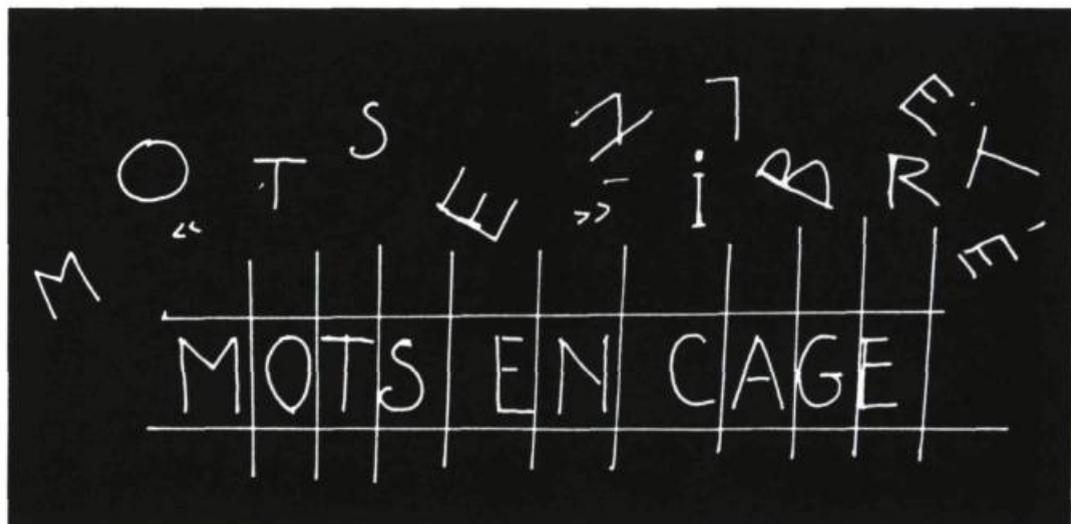
Lénine, au lieu de cingler vers l'Est, avait visé le Nouveau Monde, le marxisme n'en eut-il pas été anesthésié ? Défions-nous cependant des simplismes. Dans l'optique de Barthes, le géographique ne fait que faciliter le déploiement de l'histoire, et si l'histoire de la Modernité milite pour le renversement des valeurs, l'effritement de celles-ci trouve sa limite dans l'*archaïsme* même de nos sociétés qui veut que l'art, dont la «force» est «très ancienne», y fasse «irrésistiblement» retour. «Il y a deux voix, écrit Barthes, comme dans une fugue — l'une dit «Ceci n'est pas de l'Art», l'autre dit en même temps : «Je suis Art»<sup>2</sup>. Le paradoxe veut que ce retour de l'Art, pour archaïque qu'il paraisse, soit bel et bien fonction de l'émergence de techniques nouvelles, qui l'avalisent et le favorisent (fût-ce au prix, souligné par le Valéry des *Pièces sur l'art*, d'une modification de son concept). La *photographie* en est un remarquable exemple : se modelant d'abord sur la peinture, elle en semblait le vulgaire succédané; digérée par le pop art, qui en revendique avec gourmandise la platitude de *copie*, elle se met à configurer une imagerie *sui generis*, «ni peinture d'art, ni photographie d'art, mais un mixte sans nom»<sup>3</sup>. Unique dans sa précarité<sup>4</sup>.

Et la musique ? J'ai à l'esprit — et conserve, soigneusement gravé sur cassette par l'un de mes étudiants — ce sermon mémorable au cours duquel un prêtre québécois de la Marine à voiles fustigeait, naguère, la gravité de l'atteinte aux valeurs (c'est-à-dire, d'abord, aux bonnes mœurs) dont portaient l'empreinte, dès leurs débuts, les enregistrements des premiers groupes *rock*; empreinte d'autant plus maléfique que sournoise : ne consistait-elle pas en «stimulations subliminales» (blasphèmes et autres joyusetés diaboliques) dont les techniciens avaient saupoudré les disques mais qui n'étaient audibles que si l'on passait ceux-ci à l'envers ? Impiété du *cancrizans* ! Le sexe et la drogue, la drogue et le sexe — qui plus est *inversés* : non, la jeunesse n'avait pas mérité cela... Plus précisément, en 1987, un enseignant distingué et dûment frotté d'humanité, spécialiste de Platon et de Rousseau, mais solide pourfendeur du «gauchisme» des intellectuels parisiens soixante-huitards, poussait à son tour non des cris, mais des vociférations d'alarme contre la perversion des jeunes générations par Mick Jagger, Prince, Michael Jackson et autres Boy George. *The Closing of the American Mind* contient une prosopopée virulente à l'endroit de ces adolescents qui ne retiennent de la musique classique que le *Bolero* de Ravel, parce que la pulsation en est — tenez-vous bien — celle même du *rock* : en l'occurrence, *the beat of sexual intercourse*<sup>5</sup>. Parbleu ! il suffisait d'y penser : tous ces jeunes gens qui masturbent leurs guitares dans les cérémonies *rock* ne portent-ils pas, mieux encore que les Japonaises se dandinant dans les jupes de Jacques Marchand, «leur sexe en bandoulière»<sup>6</sup> ? A propos d'Allan Bloom, on ne peut pas ne pas évoquer le lyrisme puritain du chef d'orchestre et musicologue suisse Ernest Ansermet, se

plaignant jadis du «caractère sensuel et phallique» du timbre du saxophone, inapte à produire autre chose qu'une «musique de plaisir» : «dans le jazz, écrivait sérieusement Ansermet, le chant du saxophone ténor traverse sans broncher les syncopes, comme le phallus les spasmes du coït, et avec la même sorte de corporéité»<sup>7</sup>.

Que le lecteur se rassure : il existe, touchant la problématique de la crise actuelle des valeurs musicales à partir de l'émergence du *rock*, des analyses dignes de ce nom. On mentionnera par exemple l'étude de Don Ihde, «Back to Rock, A Musical Odyssey», reprise dans *Technics and Praxis*<sup>8</sup>. Pour Don Ihde — qui, contrairement à Bloom et à Ansermet, ne procède pas à une phénoménologie de pacotille — l'appauvrissement du public de la musique «classique» n'est qu'un phénomène relatif; ce qui est significatif, c'est bien plutôt l'universalisation radicale de la consommation de musique *rock* chez les jeunes, à quoi correspond une extraordinaire boulimie de styles et de genres musicaux (toutes les époques et toutes les zones géographiques s'interpénètrent, d'où une innombrable quantité de métissages), ainsi qu'une large démocratisation du bricolage individuel ou collectif, liée à la prolifération des techniques bon marché d'émission du son. Maintenant, à quoi rime la réduction, chez les mêmes jeunes, de la musique classique au rang d'idiome mineur ? Réponse des jeunes : à une musique intellectuelle («Head» music), nous préférons une musique du corps («Body» music), c'est-à-dire à la fois une musique qui soit *corporelle* (épaisse, volumineuse, comportant son propre relief, sa matérialité spécifique) et une musique qui *parle* au corps (qui «fasse être le corps», qui le réchauffe, le réveille et le suscite). Or le *rock* «a» du «corps» — par son électricité —, et il *fait vibrer* la voix et l'ensemble des organes : à l'objection selon laquelle l'anti-intellectualisme est une philosophie bien naïve, puisque Bach lui aussi compose à sa façon une «body» music, il est aisé de répondre que le *rock* tient son «corps» des accidents, impuretés et autres bruits *au travers desquels* il se fait entendre — ce qui ne saurait être le cas de Bach, qui s'écoute normalement selon les normes de la «haute fidélité»; et que l'*ambitus* des sonorités de Bach condamne en quelque sorte ce musicien à être entendu par l'oreille *avant* d'être perçu par le reste du corps, alors que le *rock* met avant tout en mouvement le diaphragme et l'abdomen et n'ébranle le tympan qu'en tant que ce dernier fait partie intégrante du corps entier. Ce qui interdit en somme à Bach d'entrer dans le cercle de la *rock music*, c'est l'absence d'amplification; rien n'empêche, toutefois, d'«électroniser» une *Passion* — cela s'est fait<sup>9</sup> : on peut alors parfaitement, les potentiomètres aidant, électriser la foule.

Revenons à l'étude de Barthes sur le pop art : il est symptomatique que Don Ihde, au détour de son argumentation, en rencontre à peu près toutes les lignes



de force. Musique sinon exclusivement faite de bruits, du moins agencée pour ne se révéler que progressivement «dans» le bruit, le *rock* ne ressasse pas indéfiniment la même itération percussive en guise de polémique à l'égard de la «grande» musique, réputée (à tort) indemne de répétitions; il débouche bien plutôt sur une attitude différente, celle d'un corps en prise directe sur l'illimité du temps, et non plus concentré sur la litote d'une œuvre. De même pour Barthes, l'enjeu des séries d'images identiques chez Warhol «n'est pas seulement la destruction de l'art, mais aussi (cela va d'ailleurs ensemble), une autre conception du sujet humain», un sujet qui ne soit plus à la remorque d'un *unique* Double et qui ne ressente donc plus le besoin de «donner à l'œuvre (est-ce une œuvre ?) l'organisation interne d'un destin (naissance, vie, mort).»<sup>10</sup> Dans la perspective de Don Ihde, l'enregistrement est à la musique ce que l'imprimerie fut à l'écriture : quand on commença à imprimer, les caractères imitaient les lettres manuelles, notamment gothiques : de même, l'enregistrement ne livrait au début que ce qu'on avait toujours entendu, et que l'on s'efforçait de retrouver sur le sillon. Le médium, lui, ne se manifesterait que plus tard : ce n'est qu'avec le *rock* que les parasites de l'amplification vinrent à être écoutés pour eux-mêmes, pour la saveur de leur trame, de leur grain ou de leur couleur, que l'on ne considérait plus dès lors comme portant atteinte à l'intégrité de la perception de la sonorité «pure», c'est-à-dire dégraissée, découennée, réduite à la seule dimension de la hauteur. Et que nous apprend Barthes en regard ? Que l'écriture tendait, «à la Renaissance, aurore de l'époque moderne», à s'individualiser; mais qu'aujourd'hui «où la personne est une idée qui meurt (...) la personnalité de l'écriture

s'efface. Il y a (...) un certain rapport entre le pop art et ce qu'on appelle le «script», cette écriture anonyme qu'on enseigne parfois aux enfants dysgraphiques, parce qu'elle s'inspire des traits neutres et comme élémentaires de la typographie»<sup>11</sup> Mais faut-il en conclure que factices et incarnant le concept même de la facticité, de tels signes, et avec eux les objets que représente le pop art, demeurent dénués de sens ? Pas du tout : ils signifient «qu'ils ne signifient rien»; et par là, «malgré eux, ils recommencent à signifier»<sup>12</sup> Le sens, si on le chasse, revient au galop. «Le pop art veut détruire l'art (ou du moins s'en passer), mais l'art le rejoint : c'est le contre-sujet de notre fugue»<sup>13</sup> C'est bien ici que se révèle en effet toute l'ambiguïté du renversement des valeurs. La répétition, dans le *rock*, reçoit, comme on l'a vu, sa positivité de l'amplification : c'est en tant qu'amplifiante, que la re-production devient production. Même constatation chez Barthes : «très souvent, dit-il, le pop art change le niveau de perception : il rapetisse, agrandit, éloigne, rapproche, étend l'objet multiplié aux dimensions d'un panneau ou le grossit comme s'il était vu à la loupe. Or, dès que les proportions sont changées, l'art surgit (il suffit de penser à l'architecture, qui est un art de la *taille* des choses) : ce n'est pas par hasard que Lichtenstein reproduit une loupe et ce qu'elle grossit : *Magnifying glass* est comme l'emblème du pop art»<sup>14</sup>

Mais alors, il faudrait parler, à propos de la crise présente des valeurs, non plus de leur renversement — et encore moins de leur excision... —, mais de leur ressac. L'anti-art aura (peut-être) eu la peau de l'œuvre, mais l'art, lui, est fidèle au poste. Du classique au *rock*, en tout cas, il y a bien, aujourd'hui, transfert. Si les



John Cage prononçant *Mirage Verbal*, Festival Vidéo & Multimédia. Soun-Gui Kim et ses Invités. Marseille, Vieille Charité, 9 juillet 1986.

«choses modernes», comme dit Barthes, «ne sont plus jamais produites (par la Nature), mais tout de suite reproduites», si «la reproduction est l'être de la Modernité», alors aussi «la boucle se ferme : non seulement le pop est un art, non seulement cet art est ontologique, mais encore sa référence est finalement — comme aux plus beaux temps de l'art classique : la Nature; non plus certes la Nature végétale, paysagiste, ou humaine, psychologique : la Nature aujourd'hui, c'est le social absolu, ou mieux encore (car il ne s'agit pas directement de politique) le Grégaire»<sup>15</sup>. Avec le Grégaire ou la Plèbe, c'est vrai, le paysage change : nous voici projetés dans le *postmoderne*.

### Daniel Charles

(Daniel Charles est musicologue  
et enseigne à l'Université de Paris VIII-Vincennes)

### NOTES

1. Roland Barthes : *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 181
2. Barthes, *ibid.*
3. Barthes, *op. cit.*, p. 182
4. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 192-212
5. Allan Bloom, *The Closing of the American Mind*, New York, Simon & Schuster, 1987, p. 73
6. *ETC MONTREAL*, no 5, Automne 1988, p. 64
7. Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, 2 vol., Neuchâtel, Éditions de la Baconnerie, 1961, p. 92
8. Don Ihde, *Technics and Praxis*, Dordrecht, Reidel, 1979, p. 93-100
9. Également l'exécution simultanée en plusieurs lieux (Usher Hall, Cathédrale Sainte-Marie), et synthétisée à la radio, du *Te Deum* de Berlioz, lors du Festival International d'Édimbourg en 1980
10. Barthes, *op. cit.*, p. 183
11. Barthes, *op. cit.*, p. 184
12. Barthes, *op. cit.*, p. 185
13. Barthes, *op. cit.*, p. 185
14. Barthes, *op. cit.*, p. 185
15. Barthes, *op. cit.*, p. 188