Appareil
Articles | 2009

D'une lecture croisée d'Agamben et d'un concert des Young Gods ou de la question de la *contemporanéité* dans la pop'

Sébastien Thibault

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/appareil/866
DOI : 10.4000/appareil.866
ISSN : 2101-0714

Éditeur
MSH Paris Nord

Référence électronique
Sébastien Thibault, « D'une lecture croisée d'Agamben et d'un concert des Young Gods ou de la question de la *contemporanéité* dans la pop' », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 05 novembre 2009, consulté le 31 juillet 2020. URL : http://journals.openedition.org/appareil/866 ; DOI : https://doi.org/10.4000/appareil.866

Ce document a été généré automatiquement le 31 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

D'une lecture croisée d'Agamben et d'un concert des Young Gods ou de la question de la *contemporanéité* dans la pop'

Sébastien Thibault

1 Dans *Qu'est-ce que le contemporain ?*[1], le philosophe Giorgio Agamben parvient une fois encore à opérer le redéploiement du paradigme esthétique dans lequel s'inscrit l'irrésistible synthèse de théologie et de matérialisme de la pensée de Walter Benjamin qui trouve son acmé dans les ultimes thèses *Sur le concept d'histoire*. En s'attachant à renouveler la question de la contemporanéité par une réactualisation des motifs benjaminiens de « force » et de « royaume messianique », de « discontinuité historique », d'« origine », de « sauvetage », de « citation », de « Chute » et de « Rédemption », Agamben parvient par une sorte de méthode poético-dialectique consistant en diverses séries de déclinaisons sémantiques et métaphoriques et cela avec une concision déconcertante à réinscrire ici le concept de *contemporain* dans le cadre plus général d'une réflexion sur l'histoire et la temporalité historique.

2 Parallèlement, tout l'enjeu serait de tenter d'utiliser l'essai d'Agamben à la manière d'un outil herméneutique pour mettre à jour les tensions s'exerçant dans cet évènement hautement paradoxal qu'est la tournée acoustique intitulée *Knock on Wood*[2] de ce trio helvétique phare du rock industriel au début des années 1990 nommé The Young Gods (composé de Franz Treichler, Al Comet, Bernard Trontin et auquel s'est joint pour l'occasion un quatrième guitariste, Vincent Hänni). Pour bien saisir le caractère paradoxal et assez inouï de cette série de concerts acoustiques dont le rock est pourtant coutumier (Nirvana, Metallica, Radiohead, Alice in Chains, Korn, Oasis, etc.), il faut comprendre que ce groupe fut un des tout premiers à échantillonner des guitares dès les années 1980 qu'ils reproduisaient en les empilant par strates à l'aide d'un sampler Akaï ce qui avait déjà pour effet de créer une sorte de tension paradoxale dans la mesure où le déferlement assourdissant des guitares se doublait de leur absence

sur scène, créant dès lors une sorte de présence fantomatique, de musique hantée de bout en bout par le son épais et puissant d'un instrument totalement exclu du show – les albums *L'eau rouge* (1989), le remarquable *The Young Gods play Kurt Weill* (1991) puis surtout *TV sky* (1992)et *Only heaven* (1995)ainsi que le dernier *Super ready/Fragmenté* (2007) sont particulièrement représentatifs de cette tendance. Or voilà que ce groupe novateur dans les techniques d'échantillonnage, de composition et de prestation scénique avec des samplers se produit en 2008 avec guitares classiques, folks et sitar, steeldrum, marimba et glockenspiel éthérés en guise de percussions, le tout assis, en chaussettes et colliers de perle, les yeux fermés, souriant au milieu d'un décors/ éclairage intimiste à base de lampes de chevet et de guirlandes étoilées, c'est-à-dire à mille lieux de l'esthétique techno-industrielle et machinique dans laquelle puisaient leurs précédentes performances. Tâchons donc dès à présent d'utiliser les thèses d'Agamben sur le concept de *contemporain* pour les confronter à cet étonnant concert afin d'élever ce qui pourrait sembler relever uniquement de l'anecdote historiographique du rock à la puissance d'un *geste* esthétique et artistique visant justement à prendre à revers et suspendre la prégnance conformiste des postulats de cette historiographie.

3 Ainsi dans un premier moment, le philosophe italien commence par poser – en reprenant une note de Roland Barthes – que « le contemporain est l'inactuel[3] ». Or, « l'inactuel », « l'intempestif » pour le jeune Nietzsche de la *Deuxième Considération* auquel fait allusion Barthes, c'est avant tout un regard critique porté sur ce que l'on tient habituellement pour sacré ou noble à savoir la « culture historique » (appelée « historicisme » ou « historiographie » par Benjamin) et que Nietzsche interprète comme un « mal », une « infirmité » et un « vice[4] » pour le développement vital de l'humanité.

4 En effet, comme le montre bien Agamben, être contemporain – du moins politiquement parlant – de son époque, cela suppose une sorte de mise en perspective, de distanciation, de déphasage ou de non-coïncidence avec cette époque où celle-ci nous apparaît dès lors pour ce qu'elle est, c'est-à-dire avec toute la distance critique que cet écart suppose. Comme l'écrit Agamben, la contemporanéité désigne « très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*[5] ». Ce qui signifie réciproquement qu'une trop forte coïncidence, une adhésion monophasée, parfaitement synchrone à l'époque correspond en fait à une non-contemporanéité car ceux qui s'y adonnent – ceux que Benjamin nomme précisément les « vainqueurs », les « puissants[6] » de l'Histoire – y sont aveuglés, « n'arrivent pas à voir l'époque » écrit Agamben, « ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle », totalement éblouis par les lumières de son actualité. On le voit bien ici, Agamben insiste sur une manière d'anachronisme qu'il faut entendre comme manque, absence au temps présent fondant paradoxalement la contemporanéité authentique d'un être, d'une chose ou d'un évènement à son époque. La question essentielle en esthétique consisterait alors non plus à déterminer en quoi un artiste, une œuvre sont représentatifs d'une époque mais bien plutôt *en quoi ils ne le sont pas*, ce qui en eux fait défaut vis-à-vis de l'époque, ce vent d'inactualité qui les traverse pour les propulser à l'avant-garde de l'époque, dans le *contemporain*, là ou art et prophétie se confondent.

5 Ainsi, les Young Gods reprenant leurs morceaux en acoustique, c'est *a priori* aussi inactuel, aussi improbable que n'importe quelle bizarrerie dont la pop' regorge, sauf que ça possède cette qualité en plus, extrêmement rare, qui est d'être absolument

nécessaire. Mais quelle peut-être la caractéristique d'un être, d'une chose ou d'un évènement contemporain de son époque qui en fonde le caractère d'absolue nécessité ? Agamben répond que cette caractéristique est celle par laquelle la chose adhère à l' « essentielle hétérogénéité » du temps, à sa « discontinuité mettant en œuvre une relation particulière entre les temps » et faisant du point de « fracture » de cette discontinuité le « lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre [...] entre les générations[7] ». Il ne fait aucun doute qu'Agamben fait ici allusion à la deuxième thèse *Sur le concept d'histoire* dans laquelle Benjamin confère une dimension théologique à cette « rencontre » lorsqu'il écrit :

> Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes. Nous avons été attendus sur terre. Car il nous est dévolu à nous comme à chaque équipe humaine qui nous précéda, une parcelle du pouvoir messianique. Le passé la réclame, a droit sur elle.[8]

6 On reconnaît ici à mots couverts la catégorie centrale de la philosophie de l'histoire de Benjamin, celle de « *Rettung* », de sauvetage d'éléments opprimés dans l'histoire et oubliés par l'historiographie dominante qui attendent dès lors du geste « messianique » de citation de l'historien matérialiste une résurrection qui rende possible cette « mystérieuse rencontre entre les générations ». Or il nous apparaît nettement que l'idée de la possibilité d'un sauvetage évoquée par Benjamin et relayée par Agamben non seulement peut s'appliquer mais s'applique tout particulièrement à *l'histoire de la pop'* qui, d'avantage peut-être encore qu'aucune autre, a elle aussi ses « vainqueurs » et ses « opprimés », son « historicisme » et son « historiographie » médiatique dominante, son idée de « progrès linéaire » des formes s'inscrivant dans un « temps homogène et vide » qui n'est autre que celui de la catastrophe conformiste de ses tendances prises dans le cycle infernal de la mode mais qui révèle aussi des gestes de citation messianiques capables d'en extirper les éléments les plus purs comme celui des Young Gods en acoustique et quelques autres encore.

7 Ainsi, ce qui fonde l'authentique contemporanéité des Young Gods au sens d'Agamben, c'est bien la *nécessité* dans laquelle ils se trouvent pris de répondre à *l'appel* de certaines générations défuntes ; par exemple lorsqu'ils jouent *Alabama song* celle à l'époque de Weimar des compositeurs allemands d'avant-garde qui engendra le Kurt Weill de *l'Opéra de quat' sous* (*Die Dreigroschenoper*, 1928) ou encore celle bohème de la no-wave new-yorkaise à la fin des années 1970 qui, entre Soho et le Lower East Side, vit émerger en son sein d'étranges formations « *no wave* » commeDNA, Mars, James Chance & The Contortions ou encore Suicide dont les Young Gods reprennent dans une étonnante version folk psychédélique le titre électro lo-fi *Ghost Rider*. Ainsi, il faut concevoir un tel geste de citation, bien connu sous le nom de « cover » ou « reprise » dans la pop', comme un geste de *sauvetage* impliquant une idée du temps telle que comme l'écrit Mosès :

> [...] "le rendez-vous secret entre les générations passées et la nôtre" [...] renvoie à l'aspect le plus fondamental du "temps de l'aujourd'hui", celui où le présent est vécu comme une réactualisation permanente du passé, comme la tentative toujours reprise de redonner vie à ce qui, autrefois, a été méconnu ou sacrifié.[9]

8 Et il faudrait ajouter à cette dimension d'exhumation de la *Rettung* résolument tournée *contre l'oubli* des éléments vaincus une autre dimension moins archéologique et qui serait d'avantage apparentée à une sauvegarde *contre le conformisme* (assimilé rien moins qu'à « l'antéchrist » chez Benjamin[10]) menaçant jusqu'aux tendances les plus avancées d'une époque. C'est en tout cas en ce sens qu'il faut comprendre tout le travail

d'autocitation à l'œuvre dans la tournée acoustique des Young Gods reprenant leurs morceaux les plus massifs (*Longue route*, *Our house*, *Gasoline man*, *Skinflowers*, *I'm the drug*, *Everythere*...) dans d'étonnantes versions acoustiques aussi épurées que fantomatiques, telles des empreintes évanescentes de clichés sonores, des « négatifs » dans le dépouillement desquels résonne comme en creux peut-être moins leur puissance initiale que de leur *aura* ce qui avait dû être comme le dit Mosès « sacrifié » à l'époque, à la manière d'un visage qu'on aurait fait qu'entrapercevoir dans la lumière du jour et qu'on découvrirait métamorphosé dans la pénombre quelques temps après. Car ce qui peut-être menaçait ces morceaux, c'était la *mode*, soit une insertion conforme à l'historiographie pop' dominante, une actualité, une coïncidence trop évidente avec l'époque qui aurait transformé les compositions électroniques du trio en morceaux de référence, « tubes » ou « standards » auxquels se serait référée chaque nouvelle formation œuvrant dans cette mouvance, se pétrifiant alors en un nouveau format, un nouveau genre, un nouveau conformisme, un nouvel « antéchrist ». Or en élaborant ces reprises folk psychédéliques, c'est comme si le trio suisse avait introduit un de ces éléments « inactuels » invoqué par Agamben afin de redéfinir la contemporanéité de leurs compositions, c'est-à-dire cette *distance avec l'époque qui en dernière instance signifie aussi la plus grande connivence avec elle parce qu'elle en révèle la part d'inachèvement pour la soumettre au Jugement messianique des générations passées*.

9 On nous opposera peut-être ici que la mode justement n'est rien d'autre qu'un immense système de citation interne et cyclique donnant au temps la consistance infernale de « l'éternel retour du même », pendant négatif benjaminien de « l'éternel retour » affirmatif nietzschéen, et qu'en ces conditions, la « citation » peut tout aussi bien jouer dans un sens conformiste « infernal » (ainsi dans le rock la « citation » sans cesse réitérée du rock des années 1960 ou dans la mode le retour systématique de ce qui se portait 20 ans auparavant). Mais il nous faut affirmer ici avec force qu'il ne suffit pas de « citer » pour pratiquer une ouverture messianique dans le présent, c'est-à-dire un « arrêt », un « blocage du temps[11] » arraché au continuum de l'histoire car il est un type de citation qui appartiendra toujours au camp des vainqueurs : celui justement pratiqué par l'historiographie dominante et qui ne peut proposer autre chose qu'une image du passé conforme à l'ordre social dominant dans le présent où cette historiographie s'effectue.

10 Dans son article sur les représentations opposées chez Nietzsche et Benjamin de l'idée de « l'éternel retour », Mosès a bien vu combien chez Benjamin il y avait « deux formes opposées du nouveau, l'une authentique, l'autre qui n'est qu'un masque de la répétition de l'identique[12] » définissant la temporalité « moderne » avec l'hyper-phénomène de la mode. De même chez Michael Löwy dans sa lecture de la thèse XIV « Sur le concept d'histoire » lorsque celui-ci écrit :

> Apparemment, elles [la mode et la révolution] ont la même démarche. [...] Mais la temporalité de la mode est celle de l'enfer : tout en cultivant « l'absurde superstition du nouveau » (Paul Valéry), elle est la répétition éternelle du même, sans fin ni cassure. Elle sert donc de camouflage aux classes dominantes pour camoufler leur horreur de tout changement radical (Brecht). La révolution, au contraire, c'est l'interruption de l'éternel retour et l'avènement du changement le plus profond. Elle est un bond dialectique, hors du continuum, d'abord vers le passé et ensuite l'avenir. Le « saut du tigre dans le passé » consiste à sauver l'héritage des opprimés et s'en inspirer pour interrompre la catastrophe présente.[13]

11 Il y aurait donc bien deux types de citation, deux « sauts du tigre », deux gestes opposés de référence à l'histoire par lesquels un être, un groupe, une chose, un évènement prêtent serment d'allégeance ou bien à la tradition des vainqueurs (celle dont les louanges sont chantés par l'historiographie dominante), ou bien à celle des vaincus qui sans cesse menacée par l'oubli doit être perpétuellement réécrite par chaque nouvelle génération combattante prise dans l'immense processus de ruinification historique de l'humanité et de sa mémoire[14].

12 C'est pourquoi tout geste de citation comme exhumation d'une tradition opprimée par le passé ou extirpation d'une tradition présente des sables mouvants du conformisme – tout geste véritablement « contemporain » selon Agamben – comporte selon ce dernier une forme de « neutralisation des lumières dont l'époque rayonne » car « contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps[15] ». Il s'agirait pour l'artiste, le philosophe ou l'historien matérialiste (qui sont le même chez Benjamin) de s'approprier une part d'ombre, de négativité comme pendant *affect*-if de leur essentielle « inactualité » car ce qui menace, c'est bien l'*éblouissement* du regard que chacun porte sur sa propre époque, ce sentiment d'évidence tyrannique que font naître les êtres, les évènements, les choses, scintillant sous les feux des sunlights de l'actualité présente, dans l'« arène où commande la classe dominante[16] », camouflant tous ceux et celles qui sont restés au dehors, dans l'ombre, invisibles et anonymes, virtuels, inachevés, vaincus.

13 Si, comme l'écrit Agamben, « tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité[17] », c'est qu'il est toute une part d'*actualité* comme transparence du regard ébloui qu'une époque présente porte sur elle-même qui s'éprouve telle une blessure pour celui dont le regard se porte incrédule sur la grande marche des vainqueurs alors que dans sa mémoire (du fin fond des profondeurs obscures de l'inconscient) rejaillissent les *noms* de ceux dont l'historiographie dominante nie jusqu'à l'existence. En ce sens, Agamben ajoute que l'élément éthique propre au contemporain ne peut être que le « courage [auquel nous ajouterons l'humour désenchanté] parce que cela signifie être capable non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment[18] ». On reconnaîtra ici à mots couverts la posture paradigmatique de l'esthétique benjaminienne (qui est aussi bien celle de l'Ange de l'histoire) selon laquelle la beauté ne saurait surgir qu'à partir d'une dramaturgie biblique de la Chute et de la perte irrémédiable comme fragment anamnestique, rappel, signe, rétrovertige désespéré vers une plénitude édénique perdue.

14 En ce sens, toute beauté nous renvoie en dernière instance à un geste proche d'un volte-face déchirant vers l'Origine, que cette origine soit théologique comme chez Benjamin ou phylo- et ontogénétique comme chez Nietzsche écrivant à propos de la musique qu'elle fait battre le cœur de l'espèce « selon un rythme oublié » et « ne commence à avoir un effet *magique* qu'à partir du moment où nous entendons parler en elle le langage de notre propre *passé*[19] ».

15 *Gardez les Esprits/Ghost Rider* : lentement un chant s'élève qui n'est pas celui de la mélodie des notes, des instruments et des voix, ici épurés jusqu'à l'état gazeux, mais un chant faisant corps avec le silence, s'enroulant avec lui dans une étreinte d'outre-monde ; comme les vagues de l'océan la musique roule autour d'une éternité silencieuse inaccessible – ce pourquoi leur volupté nous déchire. Ça commence par quelques craquements organiques puis très vite une boucle de trois notes de guitare descendant

sur la gamme – do la# sol –, enregistrées, reproduites et enchaînées *presto* sans variation, comme un motif de papier peint, invariable, sériel, hypnotique : Franz et Al ont les yeux fermés, le premier au chant pinçant des cordes, le second tapotant un rythme du bout des doigts sur le caisson de sa guitare retournée sur les genoux, des lampes de chevet diffusant une lumière veloutée à leur côté ; guirlandes, étoiles, figures de divinités peintes sur des étoffes, lueurs fixes propices à la concentration, au voyage intérieur ; scénographie de type « rock de chambre », ondulation des corps qui se frôlent dans le noir. Puis Bernard aux percussions, debout, frappant avec un long marteau de bois quelque chose produisant un son clair et mat, « tac/tac tac tac tac », « 1/2 1 2 3 », une nouvelle boucle s'enroulant en hélice comme autour d'un brin d'ADN avec la première, s'enroulant et s'élevant, *appelant* comme le chant de Franz affleurant sous forme d'incantations :

> Gardez les esprits
> Gardez les esprits
> On dit qu'il faut...
> Garder les esprits

16 Muezzin cyber-folk, voix qui appelle dans des limbes de reverb peuplées de spectres écholaliques, voix venue d'ailleurs, comme une mélopée, un vortex de couleurs et de sons creusant dans la nuit, cherchant à s'élever encore ; puis c'est au tour de Vincent d'ajouter des touches de guitare plus froides, avec une attaque très lente et beaucoup de delay, se mettant à tourner lui aussi, à tourner autour de ce qui déjà tournait précédemment, mouvement circulaire, elliptique, circonvolutions glaciales indispensables à l'élévation de la température de l'ensemble ; tout le monde ferme les yeux, tout le monde sait à présent ce qu'est l'éblouissement et ce qui peut apparaître lorsque derrière le voile des paupières tombe la nuit en plein jour. Puis à la faveur d'une accalmie, sans transition, à la manière d'un fondu enchaîné dans le cinéma, *Gardez les esprits* cède ses boucles rythmiques à la reprise de Suicide émergeant tel un spectre hypnotique du morceau des Young Gods...

> Ghost Rider motorcycle hero
> Bebebebebebebe he's lokkin' so cute
> Sneakin' round round round in a blue jumpsuit
> Ghost Rider motorcycle hero
> Bebebebebebebe he's a-blazin' away
> Packin' stars stars stars in the universe
> Ghost Rider motorcycle hero
> Bebebebebebebe he' a screamin' the truth
> America America is killin' its youth
> Bebebebebebe he's a screamin' away
> America america is killin' its youth
> America america is killin' its youth
> Ghost rider
> Ghost rider

17 On ne s'étonnera pas que Franz précise à un autre moment du concert à propos du morceau *Speak low* qu'il « est de Kurt Weill, compagnon de Brecht » ; la bande suisse ne peut pas ne pas connaître la fameuse théorie de la distanciation du dramaturge marxiste. Les paroles mêmes de Suicide avec leur lot de références à la sous-culture consumériste américaine (le héros solitaire, la bécane, les fringues, la liberté sous le ciel peint comme une bannière étoilée, etc.) tranchent si profondément avec la voix chaude

et réverbérante, shamanique, toute en transcendance et appelant à la communion avec le monde des esprits que cette *distance* (cette « inactualité du contemporain » comme dit Agamben)devient le thème du morceau ou plutôt de sa reprise. De la même manière, lorsque les Young Gods chantent en riant « *All electric now All electric* » en jouant assis de la folk et de l'harmonica comme un vieux blue-grass band ou lorsque Franz joue du ukulélé rose branché sur une pédale de distorsion ou produit un chant saturé à l'aide d'un porte-voix type « Fisher price » ou bien encore lorsque le percussionniste sur la reprise de *Ghost Rider*,plutôt que d'utiliser un sample ou un séquenceur pour reproduire l'espèce de riff lo-fi invariable et synthétique de Suicide, préfère utiliser un cordon jack relié sur un ampli avec lequel il produit des interférences en appuyant en rythme son pouce dessus (et cela le pouce en l'air, de manière évidente, visible, signifiante), il faut considérer qu'ils disent quelque chose ou plutôt *jouent* de manière prémédité à quelque chose et qui n'est pas uniquement des instruments de musique.

18 Alors à quoi ou de quoi jouent-ils ? Comme l'indique la thèse essentielle de l'essai sur *L'œuvre d'art* de Benjamin, la réponse est technologique : les Young Gods jouent et se jouent d'un *dispositif* ; celui de l'électrification, de l'amplification et de l'enregistrement du son. En un geste paradoxalement très proche de celui d'un Bob Dylan qui en 1965 fit scandale en « branchant » pour la première fois ses instruments au festival folk de Newport, les Young Gods débranchent les leurs et sèment le trouble par une scénographie beaucoup moins sage qu'elle n'y parait dans l'usage conforme du dispositif d'amplification des concerts de rock actuels ; une musique folk est produite avec des machines et des méthodes d'empilage de boucles qui sont celles de la techno ; les guitares retrouvent les accents de nos premières boîtes à musique alors que des instruments d'enfants se mettent à sonner comme des tronçonneuses ; on joue des instruments comme on joue de l'amplificateur, du microphone ou du sampler et la voix de Franz entonne les louanges d'un super héro à moto comme un sorcier indien implorerait l'Esprit de la pluie de se manifester ; nos icônes rock sont assises en chaussettes face à nous et leur musique si douce que nous n'avions pas vue venir ne tarde pas à bientôt saturer tout l'espace dans un brouillard sonore (ô la pétrifiante Gorgone *noise* contemporaine...) venant dissoudre toutes les catégories que nous avions échafaudées sur ce que nous pensions être de la musique douce et de la musique dure, de la musique enregistrée et de la musique live, de la musique profane et de la musique sacrée, et même de la musique que nous aimions et de la musique que nous n'aimions pas.

19 En un sens pour reprendre la belle formule d'Agamben, les Young Gods « *profanent* le dispositif[20] » d'amplification, d'enregistrement et scénographique actuellement en vigueur dans le rock et dont il faut considérer qu'il existe un usage conforme (à l'historiographie rock dominante) que le *geste* des Young Gods vient délibérément prendre à revers en renouant une alliance secrète avec les générations passées de tous ceux qui ont cherché à s'émanciper des dispositifs plutôt que de les alimenter. Comme l'écrit Agamben, « profaner signifie : libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, qui en fait un usage particulier[21] » et encore « restituer à l'usage commun ce qui [dans les dispositifs] a été saisi et séparé en eux[22] ». Ainsi lorsque les Young Gods réactualisent l'esthétique brechtienne de la distanciation en performant une scénographie intimiste en rupture avec l'usage dominant du dispositif d'amplification et de reproduction propre au concert rock actuel, il faut considérer qu'ils prennent leur distance, qu'ils se *séparent de ce qui dans le*

dispositif dont ils ont été échu appartient à l'univers de la séparation en imposant certaines images, certains usages mais aussi certaines formes de réception conformes à la reproduction indéfinie du dispositif dans l'Histoire. De ce fait même qu'ils se séparent en quelque sorte d'une certaine actualité dans l'usage « négligeant » qu'ils font du dispositif rock, ils deviennent dès lors « inactuels » au sens de Barthes, c'est-à-dire prêts à renouer des alliances avec certaines générations de l'Ombre, redonnant au temps cette courbure sacrée par laquelle les expériences opprimées du passé acquièrent comme une faculté d'*exigence* quant à la « faible force messianique[23] » dévolue à chaque nouvelle génération faisant l'expérience de la profanation d'un dispositif comme celle des Young Gods.

20 Dans le cadre plus général d'une réflexion sur les appareils, l'hypothèse serait la suivante : dans la pop', il n'y aurait constitution d'un véritable « appareil » – c'est-à-dire d'un ensemble technico-esthétique capable de faire époque en en appariant les éléments comme le musée ou le cinéma[24] – qu'à partir du moment où l'inscription dans le dispositif de composition, d'enregistrement, d'amplification ou scénographique normalisés dans les différentes mouvances musicales ne s'effectuerait que sur le mode critique d'une profanation, d'un déphasage, d'un décodage, d'un « désenchantement » ne pouvant s'actualiser qu'à partir d'une *praxis rédemptrice* à rebours de tous les usages conformes – *rédemptrice* car seule capable de ruiner le strass des icônes paradant au sommet des dispositifs pop', retournant et dénudant leur *aura* jusqu'à la racine de leur apparat, de leur apparition, c'est-à-dire littéralement jusqu'à ce qu'elles dis-paraissent, ocellées de noir dans un brouillard de formes désassujettissant notre perception de l'innervation propre à la prédation du Pouvoir, nous éblouissant de ténèbres jusqu'à ce qu'enfin les figures opprimées du passé ressurgissent comme traces du Sacré revenues pour hanter et faire valoir leur exigence messianique aux vivants tel des fantômes émergeant des brumes de l'Insane – *Ghost Rider*.

NOTES

1. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, (*Che cos'è il contemporaneo ?* [2008], trad. de Maxime Rovere), éd. Payot & rivages, coll. Petite Bibliothèque, Paris, 2008.

2. *Knock on Wood* est le titre d'une chanson d'Eddy Floyd de 1965 repris dans une version disco en 1979 par Amii Stewart qui devint alors un « tube » planétaire. De l'aveu même du chanteur Franz Treichler, l'idée de travailler à des reprises acoustiques ou « unplugged », c'est-à-dire avec des instruments en bois, de morceaux essentiellement et initialement composés et interprétés avec des instruments électroniques (samplers, sequencers, synthétiseurs, expandeurs, laptops, pédales multi-effets,etc.) n'est pas uniquement de leur fait (quelques morceaux acoustiques faisaient partie du répertoire et une panne de sampler leur avait une fois imposé de poursuivre un concert avec des guitares sèches) mais aussi de celle de quelques journalistes d'un magazine culturel zurichois (?) qui voulaient consacrer leur premier numéro au groupe et la leur avaient soumise (Cf. Olivier Drago, « Interview des Young Gods » in *Noise*,Rock culture magazine, mensuel n° 1, éd. Travel Media, 2007, p. 15 et cf. aussi le disque The Young gods, *Knock on wood* (2008), PIAS rec.

3. *Ibid.*, p. 8.

4. Friedrich Nietzsche, *Deuxième considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire du point de vue de la vie*, (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [1874], trad. de Henri Albert), éd. Mille et une nuits, 2000, p. 8.

5. *Ibid.*, p. 11.

6. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], in *Écrits français*, éd. Gallimard, Paris, 1991, p. 434/435.

7. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 37-38.

8. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 433/434.

9. Stéphane Moses, *L'Ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem* [1992], éd. Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 2006, p. 254.

10. Rappelons en effet que Benjamin dans les ultimes thèses *Sur le concept d'histoire* n'hésite pas à conférer au "conformisme" d'une époque un statut proprement théologique en l'assimilant à l'"antéchrist", toute tentative d'échapper à ce conformisme se voyant en retour élevée à la puissance d'un "messianisme rédempteur". Cf. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 436.

11. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], in *Œuvres III*, éd. Gallimard, Paris, 2000, p. 440.

12. Stéphane Moses, « Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour » inrevue *Europe*, « Walter Benjamin », n° 804, Paris, avril 1996, p. 156.

13. Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses sur le concept d'histoire* [2001], éd. PUF, coll. Pratiques théoriques, Paris, 2007, p. 102/103.

14. On rappellera ici le pessimisme essentiel de la philosophie de l'histoire de Benjamin, bien sûr dans la dernière période avec la figure de l'Ange qui assiste impuissant à « l'amoncellement des ruines à ses pieds » provoqué par la « tempête du progrès » de la IX^{e} thèse mais aussi dès *L'origine du drame baroque allemand* avec la représentation allégorique de l'histoire comme « visage douloureux », « paysage primitif pétrifié » et même « tête de mort ». Cf. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* [1928], éd. Flammarion, coll. Champs, Paris, 1985, p. 178/179.

15. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 21/22.

16. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » in *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 439.

17. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 19.

18. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 24/25.

19. Frederic Nietzsche, *Humain, trop humain* [1878], éd. Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche / Classiques de la philosophie, 1995, p. 148 et *Le Voyageur et son ombre* [1879] in *ibid.*, p. 607.

20. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, (*Che cos'è un dispositivo?* [2006], trad. de Martin Rueff), éd. Payot & rivages, coll. Petite Bibliothèque, Paris, 2007, p. 50.

21. Giorgio Agamben, *Profanations*, (*Profanazioni ?* [2005], trad. de Martin Rueff), éd. Payot & rivages, coll. Petite Bibliothèque, Paris, 2006, p. 98.

22. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 50.

23. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » in *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 429.

24. cf. Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, éd. L'Harmattan, coll. Esthétiques, Paris, 2007. Par exemple lorsqu'il est noté que « la recherche [sur les appareils] devrait se porter vers ces moments de conjonction réguliers entre le comparaître et l'appréhension » (p. 115). Ainsi dans la pop' tout l'enjeu serait de parvenir à une comparution de l'inouï (par déphasage) tout en restant l'objet d'une appréhension possible, étant entendu que la conjonction entre l'un et l'autre n'est envisageable qu'à partir de la technicité immanente de l'appareillage pop', à savoir la *centralité de l'enregistrement* qui en est la racine.

RÉSUMÉS

Agamben a montré qu'on ne pouvait saisir la véritable *contemporanéité* d'un être, d'un évènement, d'une chose en dehors d'une certaine forme paradoxale d' « inactualité » par où ceux-ci apparaissent comme déphasés par rapport à l'époque et que c'est dans ce déphasage même qu'un regard véritablement contemporain aiguise son acuité. Par le geste de *citation* s'enracinant dans l'élément d'inactualité propre au contemporain, certaines expériences passées oubliées ou déchues dans l'enfer du conformisme (la *mode*) conquièrent une faculté d'exigence quant à la « faible force messianique » dévolue à chaque nouvelle génération combattante qui les cite [Benjamin] ; ainsi être contemporain de son époque, c'est interrompre le cours historique et linéaire de celle-ci pour se plonger dans l'essentielle « interpolation d'un présent » capable de renouer des alliances secrètes avec des figures vaincues, oubliées ou dévoyées de l'historiographie dominante. Nous faisons ici l'hypothèse que le concept de contemporain tel que façonné par Agamben à l'aune de la philosophie de l'histoire benjaminienne constitue une clé herméneutique de premier ordre pour appréhender les gestes les plus radicaux des tendances avancées travaillant souterrainement les industries culturelles comme la pop' music (ainsi par exemple de la récente tournée acoustique du groupe suisse les Young Gods).

INDEX

Mots-clés : citation, contemporain, sauvetage, Young Gods, Agamben

AUTEUR

SÉBASTIEN THIBAULT

doctorant/chercheur en philosophie esthétique à Paris 8