Symphony for a Genocide. Musiques industrielles et totalitarisme

Symphony for a Genocide. Industrial Music and Totalitarianism

Nicolas Ballet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1369>

DOI : 10.4000/marges.1369

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 19 avril 2018

Pagination : 44-59

ISBN : 978-2-84292-805-6

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Nicolas Ballet, « *Symphony for a Genocide. Musiques industrielles et totalitarisme* », *Marges* [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 19 avril 2020, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1369> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1369>

Symphony for a Genocide

Musiques industrielles et totalitarisme

/1 Le titre de cet article fait référence à l'album de l'artiste italien Maurizio Bianchi en 1981.

/2 Voir Nicolas Ballet, « Révolution bioélectronique. Les musiques industrielles sous influence burroughsienne », *Les Cahiers du musée national d'art moderne* n° 140, été 2017, p. 74-95.

/3 Ces références se manifestent sous différentes formes : des noms donnés aux morceaux ou albums des groupes, en passant par les visuels et extraits sonores recyclés à partir d'archives de guerre.

/4 L'enfance de la plupart des artistes industriels est confrontée à cet univers omniprésent, chargé de tabous et d'une iconographie nazie inquiétante.

Le courant des musiques industrielles développé par une nouvelle génération d'artistes britanniques tout au long des années 1970 a eu des incidences directes sur les expérimentations audiovisuelles (graphisme, film, musique, performance, vidéo) conçues par des groupes européens, américains et japonais¹. Leurs recherches sonores – élaboration de synthétiseurs, manipulation et transformation de sons enregistrés issus de bandes audio, recyclées ou conçues par les artistes – s'accompagnent de productions visuelles hétéroclites, pensées dans un dialogue étroit avec l'héritage de la modernité. Les sonorités agressives employées par la première vague industrielle – Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, NON et SPK, notamment – viennent enrichir un éventail de productions visuelles radicales, prenant ses sources dans les utopies modernistes de la première partie du 20^e siècle, ainsi que dans les concepts d'auteurs plus contemporains, tel William S. Burroughs². La façon dont ces artistes s'insurgent contre l'emprise croissante des technologies de leur époque les oriente vers l'emploi de « tactiques de choc » afin de saper toute forme de conditionnement. Cet aspect conduit certains groupes à mettre en scène une iconographie fascisante dans leurs œuvres, prenant comme repère l'histoire des régimes autoritaires³. Les collages et performances de ces artistes, conçus notamment à partir des traumatismes du Troisième Reich dans un contexte d'après-guerre⁴, donnent naissance à plusieurs formes de recyclages et de détournements, qui témoignent d'un phénomène multimédia dans

le traitement des documents d'archives. Bien que l'instrumentalisation de ces sources au profit d'une contre-culture dépende de la culture historique de chaque artiste/⁵, les références partagées par ces groupes témoignent d'un courant homogène. Le détournement d'une violence totalitaire présente en retour l'inconvénient que des partis politiques identitaires se sont approprié le genre industriel à leur profit. Il s'agira ici d'étudier la façon dont une frange de l'extrême droite instrumentalise les concepts et provocations d'artistes, dont les intentions initiales diffèrent de celles affichées par des projets identitaires motivés quant à eux par un véritable programme politique, à l'inverse du mouvement artistique abordé.

Death Factory. Dictature des médias de masse

Dans son article « Fascinant fascisme » (1974), Susan Sontag avait déjà montré combien l'esthétique fasciste contenue dans *Le Triomphe de la volonté* et *Les Dieux du stade* de Leni Riefenstahl – établie selon les idéaux du national-socialisme autour du « culte de la beauté, du fétichisme de la bravoure, de l'aliénation effacée par des sentiments communautaires extatiques, de la répudiation de l'intellect/⁶ » – a des incidences directes sur des tendances plus contemporaines : « Les films de Riefenstahl sont encore efficaces car les aspirations qu'ils décrivent sont toujours ressenties, car leur substance est une idée romantique à laquelle beaucoup souscrivent encore, et qui s'exprime sur des modes aussi divers de contestation culturelle et de propagande pour de nouvelles formes de communauté que la culture rock des jeunes, la thérapie "primale", l'antipsychiatrie de Laing, l'engouement snob pour les styles du tiers monde, la croyance aux gourous et à l'occulte. L'exaltation de la communauté n'exclut pas la recherche du guide suprême ; bien au contraire, elle y mène peut-être inévitablement/⁷. ».

Les réflexions de Sontag autour d'un effet de conditionnement peuvent ici s'appliquer au mouvement industriel. C'est le cas, lorsque les références totalitaires dans ces transgressions (banalisation du choc visuel et sonore) génèrent à terme, nous le verrons, de nouvelles normes recherchées par un public de connaisseurs. L'emploi d'une esthétique fascisante offre, dans ce cadre, une opportunité pour les partis politiques d'extrême droite, qui cherchent à rallier de nouvelles recrues à leur projet identitaire. Il s'agit dans un premier temps de connaître les ambitions des performers industriels lorsqu'ils s'approprient des images fascistes. Le détournement de l'iconographie nazie, par exemple, leur permet de s'insurger contre les tabous moraux et sociaux de leur époque et de

^{/5} La société postindustrielle anglaise, pour le groupe Throbbing Gristle (TG). Celle des formations Le Syndicat et Minamata en France ainsi que la culture slovène de Laibach – évoluant dans un contexte qui entretient dès 1980 une nostalgie post-titiste – indiquent des différences contextuelles fondamentales.

^{/6} Susan Sontag, « Fascinant fascisme » [1974], dans *Sous le signe de Saturne* [1980], trad. Louit et Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2013, p. 119.

^{/7} *ibid.*, p. 119-120.

^{/8} GX Jupiter-Larsen explique à cet égard que « malgré la gaieté de la pop-culture de l'époque, il y avait partout un réel sentiment d'impuissance, de malheur et de tristesse. Lorsque les individus, y compris les artistes, se sentent impuissants, ils finissent par se tourner vers une forme de totalitarisme pour trouver des réponses faciles à des questions difficiles. C'est aussi à cette époque que beaucoup de personnes ont eu l'impression que la génération hippie participait *au statu quo* entretenu par les gouvernements. De nombreux artistes dans le monde de l'art et de la musique ressentaient le besoin de se distinguer de tout ce qui pouvait ressembler aux années 1960. ». GX Jupiter-Larsen,

'Symphony for a Genocide'

by M.B.

Maurizio Bianchi,
Symphony For A Genocide,
Sterile Records, 1981,
vinyle, LP.

déjouer le statu quo entretenu par les solutions idylliques du *Flower Power* des années 1960/8. Cette volonté de rompre les tabous à travers le détournement de traumatismes qui agissent comme un électrochoc visuel (atrocités de guerre, illustrations de dictateurs transformés par une pratique du collage) et sonore (extraits de discours nazis, rythme martial), vise à interroger la réalité altérée des médias de masse. Ces artistes entendent jouer d'une transgression en art pour éveiller le spectateur et mettre en scène les attitudes les plus violentes. Ils emploient à cet égard des documents d'archives témoignant des atrocités des camps de concentration, afin de dévoiler la nature autoritaire de la société des années 1970 et 1980, par un système de comparaison extrême. Les membres de TG entendent enrayer une fabrique de la norme, notamment lorsqu'ils nomment leur studio d'enregistrement Death Factory, constituant une véritable culture du macabre/9. Leur intention consiste à révéler les aspects les plus conflictuels de la société anglaise (littes des classes, standardisation de l'industrie), en la rapprochant de l'univers concentrationnaire nazi, « parfaitement réglé [et] hérissé de "lois"/10 », selon Catherine Perret. Le recours à une photographie du camp d'Auschwitz comme repère visuel du label Industrial Records/11 vient compléter le panel macabre de cette « usine de mort ». Il s'agit d'un chemin longé d'arbres menant vers un bâtiment, qui est en réalité la photographie du camp d'extermination, prise par Genesis P-Orridge, chef de file de TG, à l'occasion d'un voyage en Pologne. Ce dernier décrit son expérience dans l'une des lettres qu'il adresse à l'artiste californien Monte Cazazza/12: « Lorsque nous sommes arrivés en Pologne, j'ai regardé à l'extérieur du train, avec un sentiment d'être VRAIMENT étranger, d'être face à une nouvelle culture paranoïaque à proximité de la frontière est-allemande où les bunkers, les repaires d'espions et les tanks factices en contreplaqué étaient à première vue réels, bien qu'ils aient été postés sur des échasses en bois plantées dans le sol. Vraiment étrange. Et la façon dont les trains apparaissent comme de nouveaux tanks RÉELS nous dépasse également. D'une certaine façon, c'est comme tout le reste: tu as beau être informé et avoir réfléchi à la question, il faut le voir en vrai. Se rendre compte à quel point c'est intense et dément fait une réelle différence... Je te le dis, c'est l'endroit le plus étrange dans lequel j'ai JAMAIS été. Vraiment dingue... une usine de mort à tous les niveaux, l'AVENIR est là/13. ». La lettre de l'artiste est accompagnée d'un collage dans lequel il intègre une photo le présentant face aux portes du camp; l'ajout de la mention « *The Master Race* » [la race supérieure] venant amplifier l'action transgressive de l'œuvre. La démarche du *performer* vise ici à critiquer le contexte

correspondance de l'auteur avec l'artiste, 13 mai 2014.

/9 Throbbing Gristle rappelle que la société postindustrielle des années 1970 peut aussi produire la mort (de l'esprit et du corps), quand les membres du groupe SPK luttent contre la façon dont ce modèle occulte toute forme de représentation mortuaire, en explorant le domaine de la psychiatrie pour une antipsychiatrie.

/10 Catherine Perret, *L'Enseignement de la torture. Réflexions sur Jean Améry*, Paris, Seuil, 2013, p. 27.

/11 Label indépendant créé par Throbbing Gristle en 1976.

/12 L'esprit industriel est théorisé par Genesis P-Orridge en 1977 avec son groupe Throbbing Gristle, à partir du slogan inventé par Monte Cazazza « *Industrial Music for Industrial People* ».

/13 Lettre de Genesis P-Orridge à Monte Cazazza, vers 1978, fonds d'archives Genesis Breyer P-Orridge, TGA 200825, Box 104, Tate Britain, Londres, notre traduction, comme toutes les fois où il n'est pas fait mention de traducteur.

/14 L'expression provient du titre d'un roman du philologue allemand Lorenz Diefenbach, *Arbeit macht frei: Erzählung von Lorenz Diefenbach* (1873).

/15 Il s'agit notamment du groupe belge Pseudo Code avec leur pochette d'album *Potlatch Music Vol. 1* (1980), de la compilation *Crusade* (1983) éditée par Broken Flag, et de l'album pensé par les formations Con-Dom et The Grey Wolves, *Intolérable* (1986).

/16 Claude Lanzmann, cité par Catherine Perret, *op. cit.*, p. 23.

/17 Genesis P-Orridge dans *New Musical Express*, 22 juillet 1978, cité par Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again. Post-punk 1978-1984* [2005], Paris, Allia, 2007, p. 291.

/18 Voir Erich Fromm, « Sozialpsychologischer Teil: Der autoritär-masochistische Charakter », dans Max Horkheimer (sld), *Studien über Autorität und Familie*, Paris, Félix Alcan, 1936, p. 110-135.

/19 Theodor W. Adorno, *Études sur la personnalité autoritaire* [1950], trad. Frappat, Paris, Allia, 2007, p. 394.

/20 « L'éclair est un symbole d'énergie, de violence, de puissance, que n'auraient pas reniées les dictatures fascistes. Il peut faire penser, par sa forme en "S", à la moitié de l'insigne des SS. En même temps, cet insigne est typiquement industriel, parce qu'il évoque les symboles des techniciens en électricité, les seuls qui soient autorisés à se rendre dans les endroits dangereux, ce qui correspond

dans lequel l'individu est conditionné par et pour le travail – renvoyant de manière explicite à l'expression « *Arbeit Macht Frei* » [le travail rend libre], détournée de son contexte –, qui incarne une aliénation totale de l'individu. Cette critique sera menée par d'autres formations musicales industrielles à partir d'une iconographie concentrationnaire dont l'instrumentalisation vise à dévoiler des mécanismes de contrôle contemporains à travers le format de l'industrie (Death Factory) **/15**. Claude Lanzmann avait déjà comparé Treblinka à « une chaîne de montage. [...] Auschwitz par comparaison, ajoute-t-il, c'était l'usine, *die Fabrik* » **/16**. Le rapprochement que fait Genesis P-Orridge entre les atrocités générées par les camps d'extermination nazis et les appareils de contrôle régis par les sociétés contemporaines paraît dès lors extrême. L'intention de TG se limite toutefois à une métaphore, dépourvue d'engagement politique : « Notre album s'appelle *Music for the Death Factory*, c'est une métaphore de notre société et de la vie qu'on y mène. Tout le monde vit dans son propre camp de concentration. [...] Nous ne faisons que dire "faites attention, parce que votre quotidien n'est pas si éloigné de celui des déportés. L'être humain constitue l'espèce la plus masochiste du monde" » **/17**. ». P-Orridge évoque ici la façon dont l'individu trouve une satisfaction personnelle dans l'emprise qu'exercent les systèmes normatifs occidentaux sur son existence physique et psychique. Ce phénomène entretient un rapport sado-masochiste identifié par le processus « autoritaire-masochiste » **/18** formulé par Erich Fromm, ainsi que par les théories de Max Horkheimer, pour qui l'individu « accomplit sa propre adaptation sociale uniquement en prenant plaisir à l'obéissance et à la subordination » **/19**. Ces mécanismes psychologiques apparaissent de manière implicite dans la pensée de TG, jouant avec des codes visuels ambivalents de manière à renforcer leurs théories. Le logo que les membres de la formation conçoivent à partir d'un éclair renvoyant à l'insigne de la British Union of Fascists, est à cet égard exemplaire de ce type de détournement, instrumentalisant quelques repères graphiques propres aux tactiques de propagande nazie **/20**. L'artiste Cosey Fanni Tutti, membre du groupe, précise en effet que « les meilleures couleurs sont le rouge, le blanc et le noir : l'esthétique nazie est si forte qu'elle mobilise le regard des individus – vous ne pouvez pas l'ignorer – nous avons donc récupéré cet aspect. Nous avons ensuite choisi un symbole facile à copier et à reconnaître et c'est comme ça que le motif de l'éclair est né. Le visuel a fonctionné, puis nous avons conçu les uniformes militaires que les gens ont imités » **/21**. Le détournement de l'esthétique fascisante exprime une critique du consumérisme et du conformisme relayés par les

MUSIC FROM THE DEATH FACTORY

BY THROBBING GRISTLE

Throbbing Gristle,
« *Music From the Death
Factory by Throbbing
Gristle* », 1976, affiche,
© Industrial Records.

au côté aventureux des “explorateurs du gris”, des tabous de notre culture ». Emmanuel Grynszpan, *La Musique industrielle et son héritage. Esthétique de la cruauté et ambiguïté idéologique*, mémoire de maîtrise en musicologie, Université d'Aix-en-Provence, 1997, p. 44.

/21 Cosey Fanni Tutti, cité par Charles Neal, *Tape Delay. Confessions from the Eighties Underground* [1987], Londres, SAF Publishing, 2001, p. 217.

/22 Éric Dubois, *Industrial Music for Industrial People*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2007, p. 48.

/23 *ibid.*, p. 48-49.

/24 Hannah Arendt, *Le Système totalitaire. Les origines du totalitarisme* [1951], trad. Bourget, Davreu et Lévy, Paris, Seuil, 1972, p. 97.

/25 *ibid.*, p. 98.

/26 Klaus Theweleit, *Fantasmagories* [1977], trad. Lucchese, Paris, L'Arche, 2016, p. 382.

/27 Les affiches nazies, ainsi que le culte du surhomme promu par les sculptures officielles d'Arno Breker, sont autant d'indices révélateurs d'un contrôle des foules, détourné notamment par les groupes Laibach et Ain Soph.

pouvoirs en place et les médias de masse qui génèrent, dans l'esprit de la musique industrielle, un contrôle sur le quotidien des individus. Éric Dubois affirme à ce propos que « le nazisme est devenu global [pour TG]. Il a seulement changé de visage, ne dit plus son nom, il s'est fait plus discret, mieux caché, il n'en est pas moins aussi insidieux et dangereux que son modèle historique/22 ». Le groupe compare les stratégies de contrôle totalitaires à celles appliquées quotidiennement par les médias de masse contemporains : « Davantage que l'idéologie nazie elle-même, ce sont les moyens de propagande, d'embrigadement et de manipulation des consciences employés par elle pour parvenir à ses fins que Throbbing Gristle choisit de mettre en évidence, en montrant que ce sont les mêmes procédés dont se servent les détenteurs de n'importe quel pouvoir politique (qu'il soit administratif, militaire ou médiatique) pour se maintenir. [...] Throbbing Gristle invite à la vigilance politique, à un regard lucide et sans concession sur la société moderne et les moyens qu'elle met en œuvre pour tirer profit de nos vies/23. ». Le pouvoir de l'information incarne, selon les vues de ces artistes, une régression propice au « glissement fasciste ». Adorno indiquait déjà dans ses *Études sur la personnalité autoritaire* (1950) que la dimension mercantile des systèmes économiques et médiatiques laisse une place à une forme de totalitarisme, quand Hannah Arendt soutient que « les nazis, sans l'admettre, apprirent autant des organisations de gangsters américains que leur propagande, ce qu'ils admettaient, apprit de la publicité commerciale américaine. [...] De la publicité comme la propagande totalitaire, la science n'est qu'un produit de remplacement de la puissance/24 ». Arendt ajoute que ce rapprochement entre publicité et propagande de masse est cependant limité, puisque qu'« en général, les hommes d'affaires ne se posent pas en prophètes et ne cherchent pas constamment à démontrer la justesse de leurs prédictions/25 ». C'est au cours des années 1970 que le théoricien Klaus Theweleit vient renforcer ce contraste entre dictature réelle et emprise capitaliste, opposant deux instances de contrôle différentes : « Ôter la vie et la propriété à la “juiverie”, “imprimer son sceau” à la face du monde, se couler dans des blocs martiaux pour se dégager de la castration sont des visées d'une tout autre nature que celle du capitalisme qui entend conserver ce qu'il a. S'il peut arriver que l'intérêt du capitalisme recouvre en partie celui du fascisme, les deux diffèrent fondamentalement/26. ». Ces considérations pointent les limites de l'analogie des musiques industrielles entre les méthodes de persuasion médiatique et la propagande nazie/27. Il est cependant nécessaire de souligner combien le contexte dans lequel évoluent ces artistes

durant les années 1970 et 1980 oriente la façon dont ils emploient des images à charge et des traumatismes alors récents.

(Re)connaissance de la Shoah et perte de contrôle

L'extermination méthodique de six millions de Juifs par le régime nazi n'est devenue un objet de débat public que tardivement : la (re) connaissance de la Shoah, déplace les tabous de l'époque. Cela se manifeste notamment par la diffusion télévisée de la série américaine *Holocauste* (1978) et par la sortie en salle du film *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, menant une réflexion approfondie autour du génocide. Avant cela, et malgré le documentaire *Nuit et brouillard*/**28** qu'Alain Resnais réalise en 1955, « les nécessités de la guerre froide n'ont pas permis la reconnaissance de la Shoah comme événement historique central de l'histoire occidentale moderne. La question des victimes juives du nazisme, comme question à part entière, n'émerge en Europe véritablement qu'au milieu des années 1970/**29** », écrit Catherine Perret. Le génocide perpétré par les nazis fait l'objet de recherches académiques, s'adressant à une communauté d'universitaires en marge/**30**. Le documentaire pensé par Lanzmann transforme, en France et à travers le monde, le rapport qu'entretenaient les sociétés occidentales aux atrocités commises par le Troisième Reich. Après *Shoah*, la surenchère dans l'horreur visuelle déployée par les groupes, à partir de l'histoire du nazisme, n'a plus le même impact et va jusqu'à engendrer ce qu'Emmanuel Grynspan appelle une « maladie/**31** ». Si de nombreux artistes emploient le traumatisme causé par le nazisme dans un but engagé, l'ambiguïté entretenue par certaines formations (Genocide Organ, Con-Dom et The Grey Wolves/**32**) déclenche une fascination pour le totalitarisme, tout en renforçant les « tactiques de choc » du mouvement. En témoignent les performances extrêmes de Genocide Organ (attitudes autoritaires, projection d'archives de guerre), ainsi que la publication d'un cliché documentant le lynchage de Will Brown (le 28 septembre 1919 dans la ville d'Omaha) pour leur album *Save Our Slaves* (1991). Klaus Hilger (alias Wilhelm Herich), fondateur du groupe, retient les aspects les plus macabres de l'histoire occidentale, en vue de susciter un effet d'attraction/répulsion au sein de son public, confronté à une série d'images insoutenables. Si le recours à ces références vise, dans l'esprit de TG, à s'insurger contre toute forme de conditionnement, ou bien d'exorciser les angoisses d'une jeune génération par l'effet d'une catharsis radicale, dans le cas de Gerechtigkeits Liga, de nombreux artistes perdent à terme le contrôle de leurs images, en raison du jeu de l'ambivalence et de la violence qui s'opère sur leur public.

/28 Le documentaire du réalisateur français connaît à cette époque une censure de la part du gouvernement français – sous prétexte d'une réconciliation franco-allemande –, souhaitant évacuer sa responsabilité dans le processus de déportation.

/29 Catherine Perret, *op. cit.*, p. 91.

/30 En témoignent les analyses que mène Hannah Arendt sur le sujet, ainsi que celles conduites par les théoriciens de l'École de Francfort, à l'instar de Theodor W. Adorno, Max Horkheimer et Erich Fromm. Il faut également citer les études de Wilhelm Reich autour des origines même de la violence et du caractère fasciste de l'individu, au regard d'un effet de répression sexuelle. Voir Wilhelm Reich, *La Psychologie de masse du fascisme* [1933], Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001.

/31 « [L'artiste] doit choisir entre la réalisation de l'imagination individuelle et la responsabilité indéniable qu'il a face à la société. [...] Le fascisme est la phase aiguë de la maladie d'une société dont l'art devrait être le baume. La misanthropie féroce révélée par certains membres de la scène fascisante montre la maladie qui a contaminé la musique industrielle. ». Emmanuel Grynspan, *op. cit.*, p. 42-43.

Genesis P-Orridge
devant l'un des bâtiments
du camp d'Auschwitz,
1978, lettre de Genesis
P-Orridge à Monte
Cazazza, fonds d'archives
Genesis Breyer P-Orridge,
TGA 200825, © Tate
Britain/Genesis P-Orridge.

Ce renversement provient de la symbolique nazie et de sa puissance de persuasion, qui se retourne contre le mouvement au profit de tendances identitaires. Toujours selon Susan Sontag, « l'esthétique fasciste [...] découle aussi d'un intérêt (qu'elle justifie) pour les situations de contrôle, de conduites soumises et d'efforts extravagants ; elle exalte deux états apparemment opposés, le culte du moi et la servitude. Les rapports de domination et d'asservissement revêtent un appareil caractéristique : rassemblements massifs ; transformation des personnes en objets ; regroupement des personnes-objets autour d'une figure de chef, ou d'une force, toute-puissante et hypnotique. [...] L'art fasciste glorifie la capitulation ; il exalte la démission de l'esprit ; il pare la mort de prestige/33 ». La manipulation d'images fascisantes n'est pas épargnée d'un rapport à l'autorité exercée sur les auditeurs, pouvant générer des dérives politiques, qui prennent la forme d'une instrumentalisation d'un mouvement artistique par les projets de partis nationalistes réels. Ces derniers usent quant à eux d'une violence grandissante et non canalisée pour construire les assises d'un discours autour de la xénophobie et d'une prétendue identité culturelle en péril. Les propos tenus par Genesis P-Orridge au début des années 1980 témoignent d'une lucidité vis-à-vis de ce phénomène de réappropriation : « Parfois, je pense que nous avons donné naissance à un monstre, incontrôlable, fustigeant et vomissant des mentions d'Auschwitz sans raison/34. ». Les agressions sonores et visuelles gravitant autour d'une iconographie fascisante présentent en effet un potentiel d'instrumentalisation du mouvement, conduisant à l'émergence de dérives liées à ce genre de pratiques. Les performances et images inspirées du totalitarisme peuvent finir par servir l'idéologie qu'elle entendait critiquer. Brian Duguid précise que certains de ces artistes pensent « que le fait de choquer sert à sortir les gens de leur quotidien ennuyeux, à réveiller en eux l'idée que ce matériau extrême peut être envisagé objectivement et non pas être uniquement sujet à des réactions de rejet instinctif, comme c'est habituellement le cas. [Mais] cela [est] équivoque, car la répétition d'une image tend seulement à perpétuer les associations qu'elle éveillait auparavant/35 ».

/32 Le nom The Grey Wolves renvoie également à celui d'une organisation turque d'extrême droite.

/33 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 112-113.

/34 Genesis P-Orridge, entretien de V. Vale avec l'artiste, dans V. Vale (sld), *RE/Search #6/7: Industrial Culture Handbook*, San Francisco, RE/Search Publications, 1983, p. 16.

/35 Brian Duguid, « The Unacceptable Face of Freedom? », *Electric Shock Treatment (E.S.T)* n° 1, été 1991, p. 16-19, cité par Emmanuel Grynspan, *op. cit.*, p. 40-41.

Instrumentalisation d'une scène politique

Si l'ambiguïté volontaire affichée des artistes en vue d'une émancipation totale de l'esprit de l'auditeur provoque des spéculations antifascistes et fascistes autour de l'existence fantasmée d'un programme politique, elle peut également faire l'objet d'une instrumentalisation menée par de véritables courants identitaires.

/36 Mladen Dolar, « Fascism through Psychoanalysis », dans Zdenka Badovinac, Eda Cufer, Anthony Gardner (sld), *NSK from Kapital to Capital. Neue Slowenische Kunst – An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, Cambridge (Ma), The MIT Press, 2015, p. 63.

/37 Jean-Louis Costes, entretien avec l'artiste, 25 juin 2015.

/38 Emmanuel Grynszpan, *op. cit.*, p. 48.

/39 *ibid.*, p. 47. Jean-Marc Vivenza est cité comme « ancien membre du bureau exécutif de Nouvelle Résistance », dans l'hebdomadaire *Lutte du Peuple* n° 67, lundi 25 mars 1996, résultat de la scission du mouvement Troisième Voie.

/40 L'ensemble des groupes de la première génération des musiques industrielles ne présente pas de discours engagés en faveur d'un parti politique : il s'agit de provocations, de désinformations et d'expressions cathartiques, qui ne sont toutefois pas épargnées par les problématiques que cela implique en termes de diffusion d'une esthétique fascisante.

/41 Lettre de Jeremy Gauthier aux membres de Throbbing Gristle, 11 mars 1980, fonds d'archives Genesis Breyer P-Orridge, TGA 200825, Tate Britain, Londres.

Cette esthétique ambivalente présente en effet un terrain propice pour les militants de l'idéologie fasciste, jouant d'une dissimulation similaire à celle employée par certains *performers* industriels. Le philosophe slovène Mladen Dolar affirme à cet égard que « la structure élémentaire du discours fasciste est extrêmement simple – un axe horizontal et vertical, quelques éléments épars répétés inlassablement par tous –, ce qui explique pourquoi le discours fasciste est littéralement illisible^{/36} ». Les tactiques de brouillage renforcent les démarches isolées de certains partisans de l'extrême droite qui instrumentalisent les propos et productions de groupes, notamment via l'élaboration d'une presse parallèle infiltrée. Celle-ci agit comme l'instrument d'une dérive politique au sein même du mouvement. L'entretien d'artiste est, selon Jean-Louis Costes, essentiel dans le processus de clarification du discours des groupes vis-à-vis du totalitarisme : « Dans l'esprit des artistes industriels, le Troisième Reich était la version du mal et cela apparaît dans leurs productions visuelles de manière logique : leur véritable intention ne ressort pas dans l'œuvre, mais dans l'interview^{/37} ». De nombreux fanzines au contenu orienté s'approprient l'imagerie du mouvement, à l'instar de *The Fifth Path* ou bien du magazine ésotérique *Omega*, « suspecté d'être en relation avec des groupuscules d'extrême droite, en particulier la Nouvelle Droite païenne, anti-américaine et exaltant la spiritualité européenne^{/38} ». Le fanzine *L'Appel du cerf*, consacré en grande partie au groupe Laibach depuis son premier numéro (1991), est directement lié aux nationaux-bolchéviques de Nouvelle Résistance : « Jean-Marc Vivenza, musicien et ex-membre du bureau politique de ce mouvement fait régulièrement l'objet d'éloges appuyés. [...] Ce fanzine est aidé par plusieurs publications d'extrême droite qui font sa publicité dans leurs pages. *L'Appel du cerf* s'est changé en *Corbeau* au numéro 9 avec un hommage, sur une page entière, au nazi belge Léon Degrelle qui venait de décéder^{/39} ». Le contenu alarmant de ce type d'initiative sert les ambitions du Front National, qui considère la scène industrielle comme le vecteur culturel d'une idéologie diffusée auprès d'un jeune public. Certains amateurs du genre prennent conscience de cette réappropriation et encouragent les groupes^{/40} à maintenir malgré tout leur dissidence : « Ne laissez pas le Front national s'infiltrer au sein du groupe et restez industriel^{/41} ». Si la plupart des auditeurs s'informent quant aux concepts et intentions des groupes, le jeu d'une propagande identitaire déguisée peut atteindre une partie des spectateurs non informés. La réception d'une esthétique totalitaire auprès d'un public non initié – susceptible d'assimiler un discours idéologique – présente ici un élément essentiel, soulevé par Cécile Babiolo, membre du groupe NOX,

Genesis P-Orridge,
The Master Race, 1978,
 collage, lettre de Genesis
 P-Orridge à Monte
 Cazazza, fonds d'archives
 Genesis Breyer P-Orridge,
 TGA 200825, © Tate
 Britain/Genesis P-Orridge.

/42 Cécile Babiole, entretien avec l'artiste, Paris, 24 septembre 2015.

/43 Vivenza, dans *Kunst* n° 3, janvier 1990, p. 13.

/44 « La plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas ! », Charles Baudelaire, « Le Diable », dans *Le Spleen de Paris* [1869], Paris, Émile-Paul, 1917, p. 101.

/45 Emmanuel Grynszpan, *op. cit.*, p. 48.

/46 D'après le nom du leader de l'extrême droite sud-africaine.

/47 Voir Stéphane François, *La Musique européenne*, Paris, L'Harmattan, 2006.

lorsqu'elle évoque les espaces alternatifs des années 1980 : « Les salles de rock accueillent un public éclectique, composé d'individus pouvant interpréter les codes des musiques industrielles à partir de leurs repères. Ce phénomène peut créer une confusion entre les intentions des groupes et celles d'un parti comme le FN, qui n'était à l'époque pas aussi important qu'aujourd'hui en France/**42**. ». La diversité du public qui constitue l'une des forces du mouvement industriel, présente aussi un élément décisif dans l'instrumentalisation opérée par une scène politique, à laquelle appartient certains artistes isolés. Le parcours de Jean-Marc Vivenza atteste de cette affiliation, bien que jamais explicitement citée dans les productions du musicien français. Dans un texte écrit en 1990, il évoque la critique menée par le mouvement autour du caractère totalitaire des médias de masse, dont nous avons déjà étudié les limites en termes de comparaison avec le fascisme : « Si l'on parle de totalitarisme, voyons de quelle manière il est donné à consommer. Certaines personnes contestent Vivenza, alors qu'ils acceptent de se laisser lobotomiser par la sous-production américaine, le cinéma, la télévision et la radio. [...] Mais comme le dit le proverbe, "La plus grande ruse du diable, c'est de faire croire qu'il n'existe pas"/**43**. ». L'étrange réappropriation de l'idée développée par Charles Baudelaire dans son poème *Le Diable* (1869)/**44** peut facilement s'appliquer au parcours sulfureux de Vivenza. Ce dernier est en effet « connu pour militer dans des groupuscules "nationaux-bolchéviques", tendance ultra minoritaire de l'extrême droite. Il a fait partie du bureau politique de Nouvelle Résistance et subit pour ces raisons un ostracisme de bon nombre d'institutions, ainsi que de la part de la presse rock généraliste lorsqu'elle traite de musique industrielle/**45**. ». La position politique de Vivenza se retrouve dans la façon dont les organisations d'extrême droite entretiennent une ambiguïté par la voie de discours brouillés, lesquels sont entretenus par des groupes en marge, tels Final Solution et Terre Blanche/**46** – produits par le label de Mark Solotroff, AWB Recording –, dont les productions orientées diffèrent radicalement du projet de l'ensemble du mouvement.

Peur d'une disparition culturelle

Le discours des partis identitaires – soutenu par les quelques formations isolées qui apparaissent dès la fin des années 1980 – aboutit notamment à l'émergence d'une « musique européenne », selon les termes de Stéphane François/**47**. Celle-ci fait « l'éloge d'un paganisme ethnique européen et d'une idéologie révolutionnaire-conservatrice. [...] [Ce mouvement] développe un discours très marqué par

L'APPEL DU CERF

BULLETIN D'INFORMATION DES AMIS DU NOUVEL ART SLOVÈNE

N° 7

10 FF

*L'Appel du cerf.
Bulletin d'information
des Amis du Nouvel
Art Slovène n° 7, 1992,
couverture.*

/48 Stéphane François, *Au-delà des vents du nord. L'extrême droite française, le pôle Nord et les Indo-Européens*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 248.

/49 *ibid.*, p. 255.

/50 Laurent Olivier, « Préface », dans *ibid.*, p. 5.

/51 Kristine Stiles, *Concerning Consequences. Studies in Art, Destruction, and Trauma*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016, p. 30.

/52 Voir Erich Fromm, *La Peur de la liberté* [1941], Lyon, Éditions Parangon, 2007.

/53 Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 21.

/54 L'appropriation du terme *Heimat* présente un autre paradoxe dans le régime nazi, puisque cet attachement aux provinces allemandes – à la « terre natale » – est accompagné de l'essor des grandes industries allemandes, entretenant un rapport conflictuel vis-à-vis des campagnes.

/55 Mladen Dolar, *op. cit.*, p. 52.

le nordicisme, les mythes indo-européens et les idées “nationales-européennes”, mais aussi par une forte attirance pour l'histoire des périodes sombres de l'Europe, en particulier la Seconde Guerre mondiale/48 ». L'auteur ajoute à cela que « la société multiculturelle est perçue par cette scène comme la manifestation du déclin des valeurs européennes, de la victoire de l'universalisme corrupteur. Le multiculturalisme est donc une nouvelle menace/49 ». L'ethnocentrisme inhérent à cette idéologie passe par la volonté de détruire un corps ennemi et ce en renversant « le monde tel qu'il est pour lui en substituer un autre/50 ». L'historienne de l'art Kristine Stiles indique que « le sujet de la destruction et sa relation à la survie ont été explorés de manière croissante et récurrente depuis la Seconde Guerre mondiale en Europe, aux États-Unis, au Japon et dans les pays industrialisés d'Amérique du Sud/51 ». La peur du changement, contre laquelle s'insurgent les *performers* industriels, se transforme en xénophobie qui incarne en réalité une « peur de la liberté /52. ». L'instrumentalisation de cette inquiétude favorise la mise en place d'un système politique autoritaire, qui fonctionne à une échelle plus restreinte dans le cas du détournement des propos des artistes. Le laboratoire politique de l'extrême droite teste des mécanismes destinés à exercer une emprise sur les masses par le contrôle des « désirs et [des] peurs les plus primitifs et irrationnels/53 » de l'individu. Les partis identitaires développent un discours autour des origines en perte qu'il s'agit de retrouver, à l'instar des vues du Troisième Reich lorsque les agents de la propagande nazie emprunte à leur compte le concept de *Heimat*/54, synonyme de « patrie ». Le caractère autoritaire proviendrait notamment, selon Mladen Dolar, d'un « puissant désir d'auto-préservation [qui] est naturel, déterminé physiologiquement et restant constant à travers toutes les formes variables du processus social – cet aspect offre un pont direct vers le “darwinisme social”, où la “guerre de tous contre tous” de la production capitaliste est une expression évidente de la lutte naturelle pour l'auto-préservation/55 ». Le philosophe poursuit en indiquant que Fromm assigne un caractère différent à ces instincts d'auto-préservation, afin d'éviter des conclusions darwinistes : ce mécanisme « naturel » tendrait ici à une harmonie, en raison d'une quête de l'être humain vers l'amour et le bonheur. C'est seulement dans le cas où cette tendance serait enrayée que le processus de sadomasochisme et la peur de la disparition émergeraient, favorisant le terrain du totalitarisme, exploité par les organisations identitaires. Enfin, ces courants politiques vont jusqu'à investir la culture d'un mouvement artistique pour des causes opposées à celles défendues par l'esprit industriel, conscient dès les années 1970 des

facteurs de contrôle opérés par les médias de masse et les gouvernements sur le quotidien des individus. La résistance à ce pouvoir biopolitique, « dont la plus haute fonction désormais n'est peut-être plus de tuer mais d'investir la vie de part en part/⁵⁶ », d'après Michel Foucault, mène ces artistes à exploiter des traumatismes de guerre censés agir comme des électrochocs visuels et sonores. Cet aspect n'échappe cependant pas à une certaine ambivalence du propos des groupes, puisque l'effet de banalisation de la violence nazie peut être instrumentalisé aussi bien par l'extrême droite, que par les instances médiatiques qui entendent diaboliser les activités du genre industriel. Pourtant, le projet des artistes industriels vise avant tout à stimuler l'esprit de ses auditeurs, afin de lutter contre le pouvoir lobotomisant des nouvelles technologies.

⁵⁶ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1. La Volonté de savoir* [1976], Paris, Gallimard, 2013, p. 183.

Nicolas Ballet