

CULTURE AFTERPOP OU CONDITIONS DE L'ART AUJOURD'HUI

PAR DIANE SCOTT*

À PROPOS DE

Eloy Fernandez Porta,

*Homo Sampler, culture et
consommation à l'ère afterpop,*

trad. de F. Monti, Paris, Inculte,
2011, 387 p., 22,40 €.

Continuer à penser la culture et l'art aujourd'hui, à l'heure de l'indistinction entre art et consommation, c'est ce que tente de faire Eloy Fernandez Porta, avec autant de verve que de désinvolture. Si le ton adopté et l'usage intensif du 3^{ème} degré peuvent agacer, il reste que son propos a le grand mérite, selon Diane Scott, de donner à penser et d'ouvrir de nouvelles voies à la réflexion.

1. Contexte

Du point de vue de la culture, les années 1990 en France s'étaient focalisées sur la question de l'exception culturelle ; puis, au cours des années 2000, portés par les mutations idéologiques liées à la fin de l'URSS, qui ont contribué à alourdir les attentes politiques du côté de la culture, les débats se sont tournés vers la question du public. Le discours de la crise de la culture a insensiblement changé de point d'appui. On est ainsi passé de la problématique de l'objet-marchandise à celle de la fréquentation, c'est-à-dire de la question : que sont les objets de la culture ? à la question : à qui s'adresse la culture ? C'est-à-dire : quel est le peuple qu'elle postule ? Aussi la notion de « populaire » est-elle devenue centrale, voire obsédante. Et malheureusement, c'est moins une réflexion sur la culture comme projet politique, comme espace privilégié de la construction politique moderne, dont on se serait saisi pour instruire le concept à nouveaux frais, qu'une obnubilation bornée autour de la question du remplissage des salles, qui hante aujourd'hui l'esprit des structures culturelles, du ministère et des équipes artistiques – même le souci de leur composition sociale, des années 1960-1970, a fait long feu, ce n'est plus qu'affaire de quantité. C'est pourquoi la parution en France, en 2011, de l'essai d'Eloy Fernandez Porta, *Homo Sampler*, a desserré, ne fût-ce qu'un instant, une atmosphère culturelle devenue irrespirable, où injonctions gouvernementales de l'époque Sarkozy et discours de gauche se rejoignaient pour exiger que la culture s'ordonnât désormais à satisfaire la demande (supposée) du public (supposé), contre des orientations institutionnelles perçues comme élitistes (voir, par exemple, la lettre de mission ministérielle pour

la culture de 2007 et les textes de Gérard Noiriel¹). Le début des années 2010 a ainsi consacré un populisme culturel offensif, où l'alliance objective de la droite extrême et de la gauche (extrême comprise) ne troublait ni l'une ni l'autre. Ainsi, tandis que la relecture des textes du philosophe américain John Dewey sur l'art et le public venait alimenter l'idée d'un dévoiement historique de l'art, devenu pure jouissance de classe, les enquêtes de Frédéric Martel insistaient sur les exploits des industries culturelles américaines, capables de réaliser l'idéal de la culture « populaire ». (Sans oublier bien entendu la veine contre-révolutionnaire traditionnelle, jamais tarie, des amoureux de la très haute beauté, qui ne perçoivent dans la culture publique et son projet de démocratisation qu'une entreprise d'abaissement moral et esthétique, comme si, selon un impensé bourgeois et/ou mafieux, la question n'était pas de savoir ce que l'on fait, mais si l'on est bien entre nous pour le faire (voir la littérature de Marc Fumaroli à Jean Clair²)). En somme, depuis quelques années se trame la formulation d'une nouvelle *doxa*, où se retrouvent à la fois les enjeux du mercantilisme culturel, les arguments poujadistes sur l'utilité de l'impôt et l'idée que la fonction de la culture serait de réunir, pour porter au devant de la scène le soupçon devenu finalement patent que l'art serait bien une notion, voire une valeur, anti-démocratique. Ces discours accèdent en passant l'idée que les grands trusts de l'industrie culturelle américaine et la défense des droits culturels du petit peuple marchent, en vérité, main dans la main. La culture serait ainsi enfin devenue ce lieu de l'assomption politique accomplie puisque – on ne s'en était pas encore aperçu et, d'ailleurs, personne ne prend le temps d'annoncer comme

*Diane Scott est metteuse en scène et critique. Elle enseigne à l'université d'Amiens. Elle est l'auteur de *Carnet critique, Avignon 2009* (L'Harmattan 2010). Elle a récemment mis en scène « Fête de la paix » de Hölderlin.



il convient l'incroyable nouvelle –, le cynisme *corporate* et la démagogie de droite réalisent la vérité du peuple comme Sujet de l'Histoire. Voilà pour ce qui est du contexte culturel actuel.

Or le livre de Fernandez Porta est venu nous obliger à reprendre la question de la culture à un niveau

Afterpop signifie que nous serions après le pop et après la pop, c'est-à-dire à la fois après « le populaire » comme catégorie de la sociologie culturelle et après « la pop » comme tendance culturelle.

digne d'intérêt. *Homo Sampler, culture et consommation à l'ère afterpop*, premier texte de l'auteur à être traduit en français, a paru chez Inculte à Paris, après sa publication en 2008 à Barcelone, ville dont les critiques d'*Homo Sampler* ont loué la vitalité intellectuelle. Le livre appartient à une trilogie d'essais, avec €@O\$. *La superproducción de los afectos* (Anagrama, 2010) et *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (Berenice, 2007), qui ressortissent à ce genre rare de l'authentique critique culturelle. L'auteur, né dans les années 1970, est écrivain et enseigne la littérature et le cinéma à Barcelone. Le livre a été loué pour son brio et sa verve, mais nous voudrions ici nous demander ce qu'il dit effectivement, parce qu'au-delà de sa séduction, et de son impression d'offensive critique, son propos n'est finalement pas si simple à attraper et il exige, précisément par sa forme désinvolte et savante, éventuellement agaçante, un temps de décantation, un travail d'appropriation, d'où cet article.

2. Afterpop

Le livre se présente comme un recueil de critiques culturelles, sautillant de fictions destinées à illustrer le propos en tests psychologiques et culturels singeant les magazines, en passant par tout un éventail passionnant d'analyses d'œuvres contemporaines. Ce panorama, mis en scène en empruntant les formes du *vulgum pecus* commercial, est organisé selon trois tendances que l'auteur identifie comme structurantes pour l'époque, l'UrPop, le RealTime et le TrashDeLuxe, le tout chapeauté par la notion d'afterpop, cet appareillage critique essayant donc de penser l'esthétique de notre changement de siècle. L'intérêt de ce texte tient premièrement à cette notion *princeps* d'afterpop – c'est-à-dire à sa façon d'aborder la question de la culture populaire, notion

qu'Eloy Fernandez Porta (EFP) ne qualifie jamais de concept, mais de tendance, de style, de genre, de logique, et qui est décisive pour trois raisons.

1) Afterpop signifie en premier lieu que nous serions après le pop et après la pop, c'est-à-dire à la fois après « le populaire » comme catégorie de la sociologie culturelle et après « la pop » comme tendance culturelle. Notion à la fois esthétique et sociologique, et c'est le premier soulagement lié à cette lecture, son premier geste salutaire : EFP propose une idéologie de la culture contemporaine, qui se pense d'abord comme une esthétique – forme et discours des objets – puis éventuellement comme une « sociologie » (le mot est probablement un peu rapide ainsi) – usages et distribution sociale des objets. Il ne s'agit donc en aucune façon d'une naturalisation culturelle des classes sociales, comme le discours sur les politiques culturelles s'y enlise le plus souvent, sur le mode « ceci n'est pas pour tout le monde », dit par celui qui en jouit, et dont la légère culpabilité alimente le sentiment de supériorité.

Pour le dire autrement, les catégories de savant et de populaire, qui ont structuré toutes les approches théoriques modernes, sont redéfinies par les objets contemporains et leurs pratiques. Un épisode des Simpson, un clip de Lady Gaga, un film d'horreur des années 2010 refondent le statut de la citation, par exemple, qui devient même le propre de cette culture dite de masse, abusivement qualifiée de « populaire », assurément commerciale, qui fait siennes des pratiques traditionnellement savantes. Lady Gaga n'est pas la Fréhel d'aujourd'hui, il y a rupture de continuité historique entre les deux. D'où l'expression d'EFP de « *réécritures pop* » qui rend justice à ces bouleversements de catégories. En conséquence – si la culture populaire n'existe que d'avoir été perdue, si le populaire en tant que discours, que fantasme, ne survient qu'à partir du moment où son éventuelle réalité culturelle a disparu –, le populaire n'est pas un groupe ni une essence sociale, mais un genre, une valeur, un style, un fantasme, un discours, un éventail d'options esthétiques³. L'afterpop contient donc la fin des catégories et de la hiérarchie *highbrow/lowbrow culture*, culture d'en haut/culture d'en bas, non par dissolution ou résolution ou synthèse – ce que développe par exemple *Mainstream* de Frédéric Martel⁴ –, mais parce que le pop se doit d'être requalifié comme genre culturel et non comme essence sociale – « *cette communauté qui, par les temps qui courent, brille – comme le pop – par son absence* », dit *Homo Sampler*. Premièrement donc, fin de la mythologie du populaire et de son étendard.

2) Si afterpop qualifie une nouvelle ère de la culture, il en va aussi d'une nouvelle ère pour la critique culturelle : afterpop signifie, en conséquence et dans un second temps, post-francfortienne – nous

nous situerions dans un temps culturel d'après l'École de Francfort. D'ailleurs, tout le lexique critique que l'auteur invente, avec sa désinvolture et son jeu ironique avec les codes de la com' la plus *mainstream*, est finalement déjà une petite fléchette contre Adorno. D'une part, EFP récuse effectivement la réalité d'un public de masse – le public de masse a éclaté en « *microcultures mutantes* », dit-il, et les médias de consommation de masse se sont disséminés eux-mêmes en métamédias interactifs. D'autre part, le paternalisme adossé à une culture savante préservée de la marchandisation est renvoyé à sa posture de pouvoir – s'il n'y a plus lieu de postuler l'existence d'un filot culturel pur, à l'abri du tsunami de l'industrialisation de masse, le surplomb qui lui était attaché tombe aussi de soi. EFP prend ainsi acte, avec d'autres penseurs, d'une « *indiscernabilité de la culture et du capital* », pour citer Fredric Jameson⁵. Deuxièmement donc, fi de la sempiternelle plainte, quasi séculaire, contre la méchante industrie abêtissante, la question, *historiquement*, n'est plus là, nous dit en substance EFP, il est temps de prendre acte d'une bascule.

3) Afterpop enfin et troisièmement, se veut une option, une alternative à Jameson et à son concept de postmoderne. Ici la formalisation s'en tient à une forme de suggestion théorique en pointillés : l'afterpop est une « *condition* », faisant signe vers Lyotard, et les contestations ponctuelles adressées au postmoderne de Jameson laissent supposer que la proposition d'EFP s'en démarquerait, mais on ne saurait bien identifier ni qualifier l'écart. Jameson est perçu, probablement à tort, comme appartenant à la continuité adornienne, ce qui mériterait quelques développements (peut-être est-ce le cas dans l'essai *Afterpop*).

3. Tendances de l'afterpop

Fernandez Porta invente trois notions qui ont pour fonction d'être des paradigmes de la culture *afterpop* : l'*UrPop*, le rapport au primordial, le *RealTime*,

le rapport au temps, et le *TrashDeLuxe*, le rapport au déchet. C'est dans le jeu avec ces tendances contemporaines que le brio d'EFP s'en donne à cœur joie, chaque modalité donnant lieu à un recueil d'*exempla* où l'auteur alterne blagues, sens de la formule, déconstructions mythologiques à la Barthes – il faut lire son analyse des Swatch, du Ferrero Rocher ou du Bounty frit –, digressions, goût du rapprochement paradoxal et de la résolution rhétorique à la Žižek, pratique du *low-tech* intellectuel – en passer, par pédagogie et humour, par la métaphore la plus bas de gamme possible –, richesse des références, jeu entre strates culturelles délibérément mixées, « *samplées* », tout cela se voulant écrit depuis, et donc censément avec, Benjamin, Jameson, Diederichsen, entre autres. En somme, une capacité analytique passionnante appliquée à un matériel foisonnant et hyper savant, et une systématisation plus aléatoire ou fragmentée, à lire entre les lignes.

L'*UrPop* serait la forme contemporaine du rapport à l'origine, décantée après plusieurs passages au filtre réflexif des murissements historiques de l'art (le préfixe allemand « *ur* » signifie « *originel* » ou « *primitif* »). La tendance *UrPop* se manifesterait ainsi dans le goût pour les jeans délavés et pré-usés, la chaîne de restaurants Origens, les arrosoirs en fer blanc, Forrest Gump l'ingénu, les romans qui tentent de retrouver la langue de la ruralité passée, bref tous les objets qui fantasment autour de l'origine. Les premières de couverture espagnole et française du livre jouent d'ailleurs sur ce motif de l'anachronisme ou du primitif humoristique : l'une montrant une statue africaine avec un cornet de frites McDonald's à la main, l'autre un homme-singe préhistorique avec un poitrail de Super Man. L'*UrPop* se distingue donc du primitivisme moderniste façon goût-de-Picasso-pour-l'art-nègre en ce que ce dernier est sincère et naïf là où la tendance *UrPop* est réflexive et distanciée.

Le *RealTime* est l'ensemble des modalités de rapport au temps que l'époque fabrique, les boucles ou

EXTRAIT : CHOISIR UNE MONTRE, CHOISIR SA TEMPORALITÉ ?

Quand j'essaie de choisir une montre adaptée à mes goûts, je teste ma propre théorie du temps, ma propre relation avec lui : montre classique, vieille, digitale, illustrée, muette, avec des caractères cyrilliques. Tous ces modèles forment un profil de l'acheteur, plus ou moins conscient, plus ou moins sérieux – certains ont plusieurs montres, qu'ils utilisent selon les occasions, pour distinguer travail et loisir –, mais qui est toujours, même par accident, *identitaire*. Dans le monde de Swatch, cette identité

a disparu. Devant la vitrine du franchisé, je recherche ma temporalité particulière, et initialement, on dirait que je ne peux que la trouver – il ne manquerait plus que ça : les designs sont joyeux et vivants, l'offre est illimitée. Mais dans le processus de choix impossible, je prends petit à petit conscience qu'il n'y a pas de temps pour moi ; ici, il y a toutes les montres sauf la mienne. Je découvre donc que « *ma temporalité* », si elle existe, n'est rien d'autre qu'une variante impersonnelle de toutes les autres.

Mais l'offre de la marque suisse n'est pas dissuasive : elle est euphorique. *Shop 'til you drop* : achète jusqu'à ce que t'en crèves, jusqu'à ce que tu tombes dans les pommes. Dans la société de consommation, quelle que soit l'heure, c'est Swatch qui l'indique.

Eloy Fernandez Porta, *Homo Sampler, culture et consommation à l'ère afterpop*, trad. de F. Monti, Paris, Inculte, 2011, p. 167-168.





loops infinis de la vidéosurveillance, des escalators ou du dub, les régressions des *strips* (bande dessinée de quelques cases) de Max Cannon ou des collages de Christian Schumann, certains modèles narratifs des Simpson, la dimension utérine de la console informatique de *eXistenZ* de Cronenberg, etc.

UrPop, TrashDeLuxe et RealTime sont à la fois les formes que la consommation impose à la culture et les formes de l'art le plus contemporain.

Le style TrashDeLuxe est une modalité du déchet, que l'on retrouve par exemple dans certaines reterritorialisations du kitsch, l'amour des ruines industrielles, les films d'Ed Wood, le goût ambivalent pour la culture pop façon Chantal Goya et séries B, avec ce que cette appétence pour « l'art des pauvres » peut avoir de bénéfices en termes de réassurance de soi pour des classes moyennes en voie de paupérisation accélérée. Où l'on voit que le statut de la régression, du déchet et du fantasme passéiste convergent à l'occasion. Les différentes strates du rock convoquent par exemple la mythologie de l'underground le plus brutal et le plus authentique, « *un original sonore à l'état pur* », qui est « *un art du magma et, par conséquent, du souterrain, du préverbal et du sauvage* » (p. 71), fabriquant ainsi de l'UrPop et du trash, dans une succession – inévitable puisque l'origine n'existe pas – de surenchères.

Toutes ces notions ont ainsi deux dimensions ou deux états qui se rapportent, il faut le souligner, à des tendances culturelles et non à des groupes sociaux auxquels on supposerait des goûts par « nature ». UrPop, TrashDeLuxe et RealTime sont à la fois les formes que la consommation impose à la culture – pour reprendre les termes du sous-titre – et les formes de l'art le plus contemporain. C'est là l'ambivalence, et peut-être la limite théorique ou l'insuffisant développement, de ces trois notions qui se veulent des outils critiques de la culture contemporaine : elles qualifient à la fois une idéologie et un style, les formes de l'époque et les stratégies pour la dénoncer, elles sont à la fois structure et fictions – comme le dit l'auteur, elles s'étirent « *de la ligne officielle entrepreneuriale au plus enragé des blogs* » et si l'on interroge le texte pour en connaître la frontière, celle qui séparerait par exemple le trash satirique du trash bas-de-gamme, il répond inlassablement qu'il en va d'une capacité à « *assumer* » (assumer la régression, le temps commercial, le kitsch, etc.). Le bon objet est du côté du jeu avec la tendance imposée par l'époque,

entre prise de conscience et second degré. Produire du minoritaire ou du subversif – autant de déclinaisons d'une même vérité moderniste de l'art – serait du côté de la capacité à assumer tout en dépassant le matériel idéologique de son temps. En somme, l'art serait du côté d'une dialectique, d'une *Aufhebung* de l'époque. Par exemple, l'UrPop serait doublement défini : extérieurement d'une part il est différent de l'art moderne primitiviste – le style cyberpunk n'est pas Anselm Kiefer par exemple –, intérieurement d'autre part il contient un *distinguo* entre art et non-art – les photographies de Martin Parr sont autre chose que le signe d'un vulgaire fantasme régressif. Les deux autres tendances contiennent la même double articulation : une fiction RealTime assume le temps aliéné imposé par le capitalisme tout en subvertissant cette imposition, une installation TrashDeLuxe saura à sa façon transmuier le kitsch dont elle dénoncera la logique.

N'est-ce pas là finalement une théorie attendue, à la fois de l'art comme espace subversif et du tournant du siècle comme invention culturelle, que de se rabattre dans les deux cas sur ce qui relève finalement du dépassement par prise en charge : « faire sienne la régression ». La valeur artistique, la ligne discriminante entre art et non-art serait ce critère, si ténu ou excessivement peu objectif, de la conscience de l'acte ou de sa volonté. (D'ailleurs, ne pourrait-on considérer *a contrario* qu'un certain usage du second degré a précisément pour fonction de requalifier des objets que leur premier degré rend insupportables ? Et que la convocation du double fond sert souvent à jouir mine de rien de contenus idéologiquement vulgaires mais avec une plus-value immunisante et valorisante⁶ ?) Aussi la question que ce livre pose est d'ordre épistémologique : quelle est la valeur des instruments critiques proposés ? Quelle est leur capacité à identifier les questions de l'époque ? Peut-être l'évitement – que je perçois comme tel du moins – à qualifier ces tendances de concepts est-il symptomatique d'une prudence qui est une résistance du texte à la théorie.

4. Mélancolies

L'hypothèse que l'on peut faire est que le point de questionnement d'*Homo Sampler* est celui d'un artiste, d'un écrivain qui s'interroge sur sa propre écriture aujourd'hui, et qui se pose cette question dans les termes du modernisme – pour lequel l'art est rupture avec le monde. Qu'est-ce qu'être auteur à l'ère afterpop, comment produire des objets subversifs en un temps où culture et capitalisme sont indiscernables ? Comment (re)faire du minoritaire au moment où ses conditions de possibilité historiques se sont effacées ? Ainsi, au-delà de son allure volontairement branchée, la « *condition afterpop* »

telle que la pense EFP, reste ordonnée à une pensée de l'art essentiellement moderne, l'art comme écart, ou comme non-communication, comme objet au-devant de nous – l'exigence à continuer à penser quelque chose comme l'art pouvant même n'être qu'une séquence historique donnée. Or *Homo Sampler* propose de continuer à « penser l'aura et la contrebande » comme attributs de l'art, selon les mots empruntés à Benjamin. EFP : « Pour présenter une œuvre substantielle à une époque superficielle, l'artiste conscient des conditions de son temps est obligé d'utiliser un emballage léger pour présenter des contenus profonds » (p. 372). (Réponse d'EFP à ma réserve sur sa théorisation en pointillés.)

Les critiques ont loué le caractère très divertissant d'*Homo Sampler*, défini comme une « analyse par le rire » (*Le Monde*), pourtant cette façon de porter la blague tous azimuts, qui peut parfois lasser, ne doit pas masquer le fond mélancolique sur lequel l'ouvrage pourrait bien être construit. On pourrait distinguer deux formes de mélancolie de l'art. D'abord celle qui accompagne la revendication moderniste de son autonomie, qui supporte une forme de nostalgie d'une totalité perdue : si l'art fait tout à part entière, il n'y a pas de tout absolu. Ensuite, et *Homo Sampler* témoigne de cette forme de mélancolie post-moderne, il y aurait une mélancolie due à la perte de l'art comme valeur classique. Court en effet tout au long de la lecture, comme un serpent de mer, sans hélas que le livre ne la théorise, l'idée d'une perte des repères artistiques établis. Ce serait là la face cachée ou obscure de l'afterpop, le verso de sa médaille. Face : l'abandon du populaire comme essence, pile : la dilution de l'art comme valeur. Fernandez Porta : « [S]i les années 1980 furent l'époque du mauvais goût par excellence – Prince, Jeff Koons –, la

décennie suivante ne représenta pas, comme on le pense souvent, un retour au good taste – pas même une modération de ce qui précède –, mais plutôt l'élévation subreptice du kitsch au rang de style classique de l'époque. » Et : « Le Ferrero Rocher qui finit par se transformer en Godiva peut fort bien représenter l'évolution du jugement critique d'une bonne partie des auteurs de l'époque commerciale. [...] Steven Spielberg est le paradigme du cinéaste qui, commençant avec Ferrero Rocher et Indiana Jones finit par obtenir la reconnaissance critique avec Godiva et La Liste de Schindler. Et ce n'est pas parce que ce dernier film est « plus grave » ou « plus responsable » que le premier mais bien plus simplement parce que le succès du style Spielberg auprès du public a finalement été accepté par la critique » (p. 380).

C'est finalement ce que pourrait raconter ce lexique *corporate* – une forme d'ironie par désarroi, de requalification agressive dans la débâcle. C'est le second léger bémol que l'on peut émettre concernant ce texte, le sentiment récurrent de la fin (des valeurs) de l'art donne une touche décadentiste qui, sous couvert de promotion du *trash*, du *junk* et d'un néo-pop censément savant, laisse affleurer une forme de moralisme, sur lequel tout le monde s'accorde *in fine* – Hollywood est une usine à médiocres, le star système ne renvoie à aucune vérité, etc. Dans cette perspective, le motif récurrent de « la culture comme décharge » intervient non pas dans le sens moderniste ou chrétien d'une valorisation du déchet comme objet supérieur et valeur rédemptrice, mais comme ironie désabusée et réflexive, qui en vide finalement le contenu.

EXTRAIT : LE BOUNTY FRIT

LE BOUNTY FRIT (QUI EN FAIT N'EST PAS SI MAUVAIS QUE ÇA TANT QU'ON NE T'EXPLIQUE PAS CE QUE C'EST) [...] En fait, Bounty propose autant de symboles que de caries. « L'essence ethnique/primitive », ce facteur *Ur* suggéré par la noix de coco et les palmiers, est associé au *flavor* belge du chocolat, formant ainsi un très goethéen Divan d'Orient et d'Occident. Et qu'arrive-t-il lorsque nous enrobons cet objet kitsch ? L'acte de frire implique une référence organique : viande, poisson, même des fruits s'il le faut ; frire un Bounty, c'est le traiter comme un objet naturel : cela équivaut à considérer comme acquis que le kitsch pousse sur les arbres, sur des plages de carte postale, et que la « nature de second niveau » est maintenant la seule qui existe.

Ainsi, la cochonnerie en vient à occuper un lieu indéterminé – qui sait où – entre le princier et le misérable : ce qui est *tellement mauvais qu'on ne peut le prendre qu'à petite dose* est comparé à ce qui est *tellement bon qu'on peut seulement se le permettre à la fin du mois*. Les us culinaires de The Chip Shop illustrent ainsi la dynamique de signification de l'ère mondialisée, définie comme une superposition illimitée de couches de sens sous lesquelles l'objet préfabriqué et artificiel prend l'apparence du cuisiné à la maison. Les couches inférieures sont produites en chaîne, la dernière est manufacturée : dans la friture absolue du système de production, s'impose la « finition sale ».

Tout objet culturel de luxe – superproduction cinématographique, série *tv-quality*,

roman global – devra paner sa coco et son choco succédané avec une convaincante couche d'œuf et de mie de pain. Il ne suffit plus de montrer la richesse, les oripeaux, le budget démesuré qui soutient tant de créations de l'industrie du divertissement, qu'il soit festif ou renfrogné ; maintenant, le producteur doit se faire pardonner cette dépense ou ce *potlach* – d'autant plus obscène à une époque de récession économique, également appelée « misère » – en s'aidant des arts les plus bricolés et manuels.

Eloy Fernandez Porta, *Homo sampler, culture et consommation à l'ère afterpop*, Paris, Inculte, 2011, p. 386-388.

Pourquoi tu brodes?

ON VEUT VIVRE EN PAIX DANS LA FORÊT

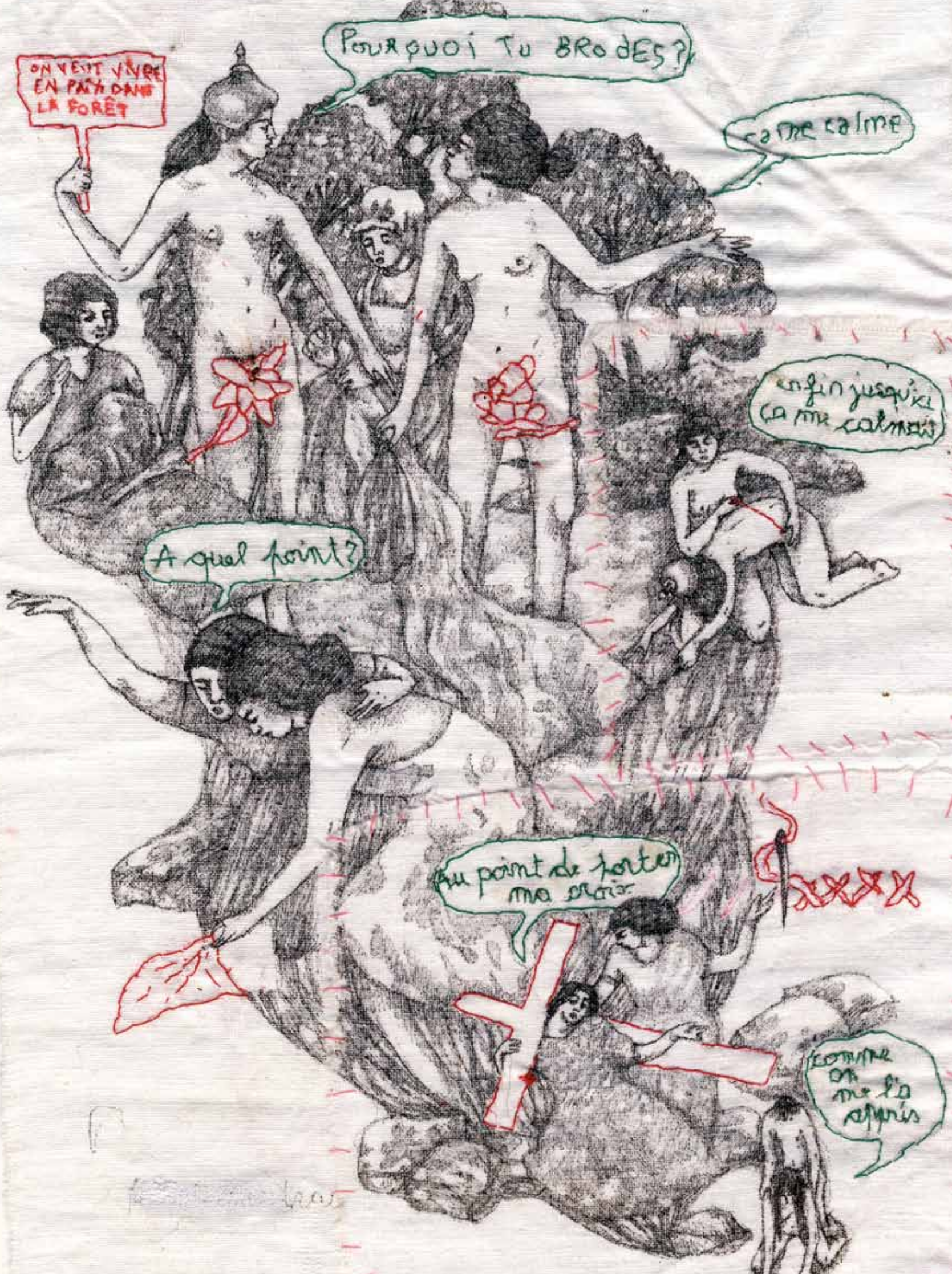
calme calme

enfin jusqu'à la me calme

A quel point?

Au point de porter ma croix

comme on me l'a appris



5. Critique et art aujourd'hui

Homo Sampler pose finalement deux questions, celle de la critique et celle de l'art, à l'ère afterpop.

1) La volonté explicite du livre d'avoir un emballage léger pour des contenus profonds autorise l'auteur à développer de façon peut-être disproportionnée la mise en scène de sa propre écriture et à minorer le travail d'historicisation, réduit à des apartés brillants mais marginaux. Chez Fredric Jameson ou Dietrich Diederichsen, on aurait presque la perspective – et la proportion – inverse, l'analyse de l'objet culturel est au contraire prise dans une théorisation qui travaille la culture comme manifestation d'un système global, façon précisément de prendre acte de cette « indiscernabilité » de la culture et de la consommation, qui serait le propre de la condition afterpop. Si l'afterpop nous oblige à penser la culture comme quelque chose qui s'exécute en permanence – la culture est désormais toujours autre chose qu'elle-même –, le critique culturel est tenu d'aborder son objet comme autre chose qu'une somme de savoirs savants (définition classique), autre chose qu'une politique publique ou qu'un pan de l'histoire institutionnelle (définition moderne), mais comme un symptôme ou, pour le dire dans les termes du marxisme, comme une manifestation des rapports de production. Façon aussi de dire que l'idéologie est la condition des choses. Comme si finalement la seule façon pertinente ou honnête de parler des objets de la culture était de ne jamais faire fi de leur fonction de justification – ce serait là la condition tragique ou l'utile mélancolie du critique – en passer par l'abandon de l'idée d'un objet de l'art sans fonction sociale. La difficulté est alors de tenir ensemble la reconnaissance de la fonction idéologique *nécessaire* des objets et la possibilité de l'art.

2) L'autre question est celle que l'artiste s'adresse à lui-même : comment continuer à penser son travail et les objets de l'art alors que ses propres critères, son monde, forgés au feu du modernisme, sont aujourd'hui démonétisés ? A-t-il le sentiment d'être accroché à une page qui est en train d'être tournée ? Peut-être le dernier film de Bela Tarr, *Le Cheval de Turin*, forme explicitement référée au fantasme primitif, tant sur le plan dramatique qu'esthétique, parlait-il de cela. Aussi est-ce du moins l'autre versant de la tâche du critique, continuer à penser « de l'histoire », c'est-à-dire à maintenir une réflexion qui tienne compte des mutations sans les inscrire dans un schéma ascendant ou descendant. Disparition donc éventuellement de l'art comme notion classique, qui n'exclut pas que quelque chose de cet ordre puisse continuer d'être produit, ce qui nous intime l'obligation d'en penser les modalités et les formes. ■

NOTES

1. *Histoire, théâtre, politique*, Agone, 2009. À ce propos, Diane Scott « Théâtre, promesse civique », *Regards*, mai 2009.
2. Par exemple et respectivement, *L'État culturel, essai sur une religion moderne*, Éditions de Fallois, 1991 et *L'Hiver de la culture*, Flammarion, 2011.
3. Je renvoie à mon texte « Culture populaire : mais qu'est-ce à dire ? », site du Théâtre Gérard Philipe, CDN de Saint-Denis, mars 2011.
4. Flammarion, 2010.
5. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, ENSBA, 2007, p. 97.
6. Cf. mon analyse de la parodie théâtrale contemporaine, « Double pince et raclée, notes sur Rodrigo Garcia », in *Théâtre/Public*, n° 194, 2009.

EXTRAIT : LA TEMPORALITÉ DE LA NBA, ENTRE PÉTAGE DE PLOMBS ET SACRIFICE DE SOI

La NBA n'est pas seulement un championnat ; c'est aussi un mécanisme qui a développé et popularisé une manière d'expérimenter la temporalité. [...] En résumé, la NBA connaît deux horaires simultanés : celui de la minute folle (je vais tout péter !) et celui de la durée pieuse (le chemin pour mériter la Gloire du Seigneur est encore long). En combinant deux chronologies si différentes, la ligue présente un modèle de moralité combiné. En effet, il en émane deux codes éthiques différents et en apparence incompatibles. D'une part, l'éthique de la minute folle, où la virtuosité technique est combinée à l'opportunisme dépourvu de scrupules, le sauve-qui-peut et l'ardeur-guerrière-pas-de-quartiers. *That's the spirit !* : c'est cela

– il est à peine nécessaire de le dire –, l'esprit du compétiteur dans le capitalisme. C'est comme ça qu'il faut être ; là-dehors c'est la jungle ; ce pays n'est pas fait pour les naïfs. Mais ce moralisme manifeste est modulé par une deuxième morale, implicite, cette fois, selon laquelle chaque minute dingue de chaque match est séquencée et portée dans un continu « civilisé ». Au long des presque cent rencontres que finissent par disputer les deux équipes finalistes, le sens de l'instant est dilué et modéré par un culte des qualités permanentes : être persistant, être patient, cirer le banc avec résignation, passant ainsi, avec une persévérance chrétienne, de troisième meneur à vedette : tel est le discours utilisé pour expliquer les progrès de José Manuel Calderón chez les

Raptors. Il ne serait pas de trop de demander : qu'est-ce que voulez que je foute ? Je dois être un ambitieux opportuniste, le couteau entre les dents ou un pieu réserviste qui prie pour l'équipe pendant les temps morts ? [...] Ces deux formes de temporalité sont complémentaires. Si nous ne vivions que dans la seconde, nous serions *trop d'hier* ; toujours dans la première, nous serions *trop d'aujourd'hui*. Par la combinaison des deux, nous sommes prêts à sortir dans la rue, à acheter, à concourir et à aimer.

Eloy Fernandez Porta, *Homo Sampler, culture et consommation à l'ère afterpop*, trad. de F. Monti, Paris, Inculte, 2011, p. 171-172 et 175-176.