

Marc Alvarado

## **Parfois ça dégénère**

Les « Années Folles » du rock : naissance, triomphe et exploitation de la « rock attitude »

*Essai sur la révolution du rock dans les années 1960-70: de l'innovation subversive à l'intégration capitaliste.*

STORYMAG

Version e-book

© Marc Alvarado

Storymag Editions

ISBN : 979-10-359-2461-4

Image couverture Marc Alvarado

Ce livre numérique a été publié sur [www.bookelis.com](http://www.bookelis.com)

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction,  
intégrale ou partielle réservés pour tous pays.

L'auteur est seul propriétaire des droits et responsable du contenu de cet  
e-book.

# *TABLE DES MATIERES*

## *INTRODUCTION*

## *PREMIERE PARTIE – LES CREATEURS EN FUSION*

### **L'artiste créateur**

L'artiste au travail

L'artiste et l'immortalité

La valeur d'une œuvre de création

### **Originalité et authenticité dans l'art**

La personnalité

L'environnement

La communauté

L'esthétique

Le discours critique

La nature du « feeling »

### **La créativité dans le rock**

Musicians in tune

L'œuvre-enregistrement

Ethique de l'esthétique

Dispositions particulières

La mécanique créative du rock

## *DEUXIEME PARTIE - LA REVOLUTION DU ROCK*

## **L'innovation dans les mondes de l'art**

- Les mondes de l'art
- La rupture dans l'art
- La rupture dans le monde du rock
- L'artiste, un innovateur moderne

## **Sous-culture et contre-culture**

- Les sous-cultures
- La contre-culture
- La place du rock
- La destinée des sous-cultures des années 1960-70
- Le rôle de la technologie
- L'artiste star, porte-parole

## **L'art de la rupture**

- La « rock attitude » et le triomphe de l'underground
- La fin du rêve hippie
- La rupture punk
- Le style punk : du conformisme dans la rupture
- La fin du cauchemar punk
- Deux décennies de rupture

## *TROISIEME PARTIE - DIFFUSER LA ROCK ATTITUDE*

### **La musique populaire**

- Industrie musicale et art de masse
- La prise de pouvoir du rock
- Vendre l'authenticité : la marchandisation du rock
- « Fame & money » : la starisation du rock

## **Les conditions de la rupture**

Tensions et conflits

Incertitude et surproduction

Hasard, innocence et incompétence

Renoncement et rupture

Double, déguisement et mensonge

Le paradoxe de la « rock attitude »

## **Le marché de la révolution du rock**

L'importance de la médiation

Promotion et diffusion des innovations dans le rock

Les techniques de l'industrie musicale

Vendre la « rock attitude »

## *CONCLUSION*

### *ANNEXES*

1. Histoire de la créativité
2. Les composantes de la créativité
3. Qu'est-ce qu'une innovation ?
4. La diffusion des innovations

## *BIBLIOGRAPHIE*

## *REMERCIEMENTS*



## *INTRODUCTION*

L'histoire est connue. 25 Juillet 1965, Newport, USA. Pour la troisième année consécutive, le Folk Festival a invité son enfant chéri, devenu depuis le chantre de la « protest song » acoustique. Celui qui n'était au départ qu'un des nombreux imitateurs de Woody Guthrie à tenter sa chance à New York dans le Village, s'est hissé en trois ans, un peu malgré lui, à la tête du mouvement folk contestataire, et a été élu de facto porte-parole de la contre-culture hippie et freak naissante. Il est 22 heures. Bob Dylan monte sur scène. Le public, son public, conquis d'avance, s'attend à le voir s'avancer vers le micro seul avec sa guitare acoustique et son harmonica autour du cou. Mais stupeur : Dylan reste au fond de la scène, dos au public. D'autres musiciens le rejoignent sur scène. Le concert démarre, avec un groupe électrique. Les fans commencent à siffler, puis huer leur héros. Toujours dos au public, Dylan, guitare électrique en bandoulière, s'adresse à son guitariste, et lui demande de monter le son de son ampli. En coulisses, Pete Seeger, le parrain de la scène folk et co-organisateur du festival est furieux. Après tout ce qu'il a fait pour aider le jeune Bob, comment peut-il ainsi trahir sa famille ? Il cherche désespérément une hache pour couper l'alimentation électrique de la scène ! Après 20 minutes de concert seulement et face à une bronca quasi générale, Dylan fait signe à ses musiciens de quitter la scène. Peter, chanteur célèbre du trio Peter, Paul & Mary tente de le convaincre de revenir sur scène, seul, avec sa guitare acoustique et son harmonica, histoire de calmer la foule. Mais Dylan n'en a cure. Il suit son chemin. A la fin de la décennie, ce nouveau style musical sera baptisé folk rock, et fera la renommée

mondiale de Crosby, Stills, Nash and Young ou des Eagles. Bob Dylan, lui, était déjà passé à autre chose.

« Pour que la valeur d'avant-garde prenne corps dans la sphère artistique et conduise à identifier l'innovation esthétique avec le progrès social et politique, elle doit convertir le refus critique en rupture, situer la nouveauté sur un axe temporel de ruptures cumulatives avec le passé et inventer un culte du futur », affirme le sociologue Pierre-Michel Menger. Et c'est exactement ce qui va se passer à l'aube des années soixante : la révolution du rock.

L'artiste rock va provoquer la rupture à des fins créatives, mais ce faisant, il va également se libérer provisoirement de la tutelle de l'industrie le temps de créer de nouveaux repères, un nouveau style : la « rock attitude ». Il va susciter l'inattendu, tirer partie de l'incertitude, bousculer les habitudes, tourner le dos à son public, et même mentir pour se faire la voix de la rébellion.

Comment des artistes ont-ils pu briser les barrières, inventer de nouveaux modèles et construire puis légitimer une place de porte-parole dans la société comme jamais auparavant ? Et comment l'industrie musicale s'est-elle adaptée à ce véritable chamboulement artistique qui a redéfini la place de l'artiste populaire dans la société moderne ? Dans la tradition des rock cultural studies, nous allons ici dresser un portrait économique, social et culturel de la jeunesse des « baby boomers », peuplée d'agitateurs autant que de consommateurs.

La création musicale rock et pop des années 60/70 fut un mouvement d'expression populaire, donc un produit de consommation, une marchandise selon Adorno, qui l'a beaucoup décriée. Cependant, ses composantes ont irradié notre société et laissé des traces indélébiles, non seulement

dans la musique, mais plus généralement dans notre société : médias, habillement, posture, langage, littérature, elles ont conditionné le style de vie de nos contemporains. L'apparition, le développement et la popularisation de ces sous-cultures, dont la musique a été le principal vecteur créatif, ont laissé des traces encore nettement perceptibles un demi-siècle plus tard, et engendré la légende de la « rock attitude ». Mais comment la définir ? En tant que produit issu de la société de consommation, n'a-t-elle pas été suspecte d'essayer de perdurer, alors qu'elle est justement née pour s'éteindre ?

*PREMIERE PARTIE*  
*ROCK ET CREATIVITE MUSICALE*

L'artiste au travail exerce pour partie sa créativité. C'est en tout cas pour cela qu'il est le plus réputé. La créativité représente un champ d'étude qui englobe diverses disciplines, tout autant qu'il intéresse des secteurs très disparates. La première question que l'on peut se poser, c'est : peut-on définir la créativité de manière universelle et consensuelle, de manière transversale à toutes les disciplines et secteurs d'activité qui lui prêtent un intérêt ? La seconde problématique touche à la nature des profils créatifs : quelle est l'origine des différences individuelles en matière de capacités créatives ? A quel point la créativité dépend-elle d'un niveau élevé d'intelligence, de traits spécifiques de personnalité, ou encore de la nature du contexte ? Le troisième point de questionnement concerne le domaine d'expression de l'acte créatif. La créativité d'un individu peut-elle s'exprimer dans plusieurs champs distincts ou se révéler uniquement dans un domaine spécifique ? Autrement dit parmi les individus créatifs, est-il fréquent ou exceptionnel d'exprimer sa créativité de façon si diversifiée ? Peut-on imaginer au-delà des normes établies sans pour autant sombrer dans la folie ? La folie elle-même n'est-elle pas source de créativité ? Enfin, la créativité peut-elle se quantifier et se mesurer ? Et si tel est le cas, les outils disponibles sont-ils fiables et valides ?

Sur ce point, et sur d'autres, la psychologie a apporté à partir du début du siècle dernier son lot d'études et de réponses (cf. Annexe1). La psychologie est ainsi devenue un vaste champ d'étude de la créativité dont les artistes, en première ligne, sont devenus les cobayes. L'approche la plus récente est celle d'une création collective dans un contexte systémique. C'est notamment celle qui caractérise le mieux le travail créateur dans les mondes modernes de l'art. Les

défenseurs de cette approche avancent qu'il n'est pas nécessaire, dans un processus créatif, de séparer les étapes de définition et de résolution du problème. Ils proposent une vision longitudinale dans laquelle la vision créative est un mouvement continu menant à l'œuvre finale, qui elle-même pourra, le cas échéant, rester inachevée, tout en étant évaluée. Le premier « système », l'individu, permet de tirer une information d'un domaine et de la transformer ou de l'étendre par l'intermédiaire de processus cognitifs, de traits de personnalité et de motivation. Le deuxième « système », le champ, est constitué de plusieurs personnes qui contrôlent ou influencent un domaine, et qui évaluent et sélectionnent de nouvelles idées (par exemple critiques d'art et galeristes). Enfin, le troisième « système », le domaine, consiste en un savoir culturel qui englobe des productions créatives, et peut être transmis d'une personne à l'autre.

Nous pouvons ainsi synthétiser les différentes composantes du processus créatif : l'environnement procure la caisse de résonance qui permet à l'individu créatif de rester réceptif ; l'endurance lui permet de travailler sur une longue période tout en gérant ses doutes ; l'espace de travail va lui fournir les rituels et cérémoniaux précis auxquels son champ va se référer ; enfin, le moment déclencheur lui permettra de saisir les opportunités qui vont se présenter en fonction de la connaissance du champ dans lequel il évolue (cf. Annexe2). Le processus créatif nécessite donc des qualités de mise en œuvre, telles que l'imagination - création d'images, de symboles, de métaphores -, la maîtrise de la technique et des méthodes, la connaissance - degré de compréhension du sujet et de son art -, et enfin l'expérience. Le contexte culturel agit donc non seulement sur la conception et le niveau d'activité, mais aussi sur les formes que va prendre la création dans chaque domaine, proposant

au passage un recensement des normes esthétiques qui définissent les formes les plus créatives. Le lien entre ces standards culturels et l'activité créative explique en partie les mouvements artistiques. Les créateurs répondent ainsi à ces standards, en les adoptant pour la plupart, en les étendant ou en les transgressant parfois. Dans tous les cas, leur créativité est essentiellement une réponse à un environnement culturel et social.

## **L'artiste créateur**

L'artiste a souvent été considéré comme un modèle d'observation dans l'étude de la créativité, tout en reconnaissant les spécificités liées à son environnement et à son activité. Le pionnier de la sociologie Max Weber ajuste son viseur sur la figure de l'artiste dès 1921. Il propose dans « Economie et société », de libérer l'artiste de la contrainte historique. On ne peut exiger de lui que ses œuvres soient en progrès sur celles de ses prédécesseurs. En résumé, la qualité esthétique et culturelle n'est pas liée nécessairement à la maîtrise du niveau technique de son époque. Pourtant l'artiste est aussi, à sa façon, pourvoyeur de rupture et de progrès. Pour accomplir sa tâche, Arthur Koestler affirme que la force créative propre à l'artiste est d'être capable d'inscrire son travail de création dans une « émotion de participation ». Tandis que la science avance progressivement et repousse les « frontières du possible », l'art au contraire retraduit sans cesse des thèmes fondamentaux. De nouvelles techniques pour réinterpréter ses classiques, en quelque sorte.

## L'artiste au travail

L'artiste est un individu créatif dans un contexte particulier. Il se doit d'être concentré sur un sujet tout en travaillant en permanence sur de nouvelles idées, afin de faire émerger de nouveaux concepts qu'il doit évaluer en prenant constamment ses distances par rapport à son travail. Ce faisant, précise le sociologue Pierre-Michel Menger, « l'artiste forme des évaluations sur le cours préférable de son activité, selon le degré de contrôle qu'il peut exercer, et sur les issues préférables de son interaction avec autrui. Ces évaluations constituent un sentier d'apprentissage. Le processus créatif artistique est orienté vers une fin, mais n'est pas contraint par la spécification rigoureuse d'une fin ». La redistribution des significations attachées au succès et à l'échec est l'un des moyens par lesquels les artistes ont voulu héroïser le risque créateur sans le relier à la compétition interindividuelle. La reconnaissance et le succès ne sont que des dérivés, et non des finalités, de l'action créatrice de l'artiste. « L'artiste échoue, ajoute Menger, s'il est détourné de son véritable but, s'il recherche délibérément le succès matériel ou l'estime d'autrui ». Il va donc se trouver en situation de s'opposer à la civilisation de l'argent dont il dépend. Comme le précise Edgar Morin avec un brin d'ironie, « il exalte sa liberté, son originalité et sa créativité dans un monde de philistins mais qui, quand même, lui achète ses œuvres ».

L'artiste, en tant que travailleur, fait preuve de capacités particulières : il est autonome et motivé. Il est capable de s'imposer une stricte discipline pour son art, de faire preuve de patience ou d'endurance. Il est frappant de constater cette très grande aptitude au travail et à la persévérance de la

plupart des créateurs. Dans l'étude que Philippe Brenot consacre au génie et à la folie des créateurs dans le domaine de l'art, il avance même que « l'autodiscipline, et parfois même un despotisme masochiste, semblent nécessaires à l'élaboration de l'œuvre ». Outre la créativité, la passion pour l'art, la patience (ou l'endurance) et la discipline, Laurent Denave souligne que les artistes – dans son cas d'étude les compositeurs de musique savante – présentent souvent des dispositions / capacités au-dessus de la moyenne pour la concentration et le goût de la solitude. Ainsi s'est dessiné le mythe de l'artiste, créateur solitaire et autonome, animé de toutes les passions et flirtant avec la folie, qui représenta la vision romantique qui fit référence entre le XIX<sup>e</sup> siècle et les années 1950 (cf. Annexe1).

Mais d'où proviennent cette passion et cette motivation, sans cesse renouvelées, entourant de leurs bras protecteurs l'acte de création de l'artiste ? La finalité même de la création artistique demeure incertaine. Ce n'est donc point dans cette finalité que l'artiste trouve la motivation pour nourrir le processus créatif. Les activités créatives dont l'issue est incertaine sont caractérisées par une certaine fusion (et confusion) entre la recherche et le but. L'incertitude est une condition nécessaire et redoutée, à travers laquelle le travail peut être inventif, expressif, non routinier, mais constitue un défi toujours éprouvant. Le dispositif continu de recherche et d'essai utilisé par l'artiste pour compenser l'incertitude du résultat apporte, couplé à une haute capacité de résistance aux savoir-faire en vigueur et aux procédures et usages en tout genre - particulièrement à la maîtrise technique, voire à la connaissance au sens large -, la motivation et l'excitation qui donnent de la saveur au travail accompli chaque jour.

## L'artiste et l'immortalité : la vision d'Otto Rank

En se basant sur l'idée que la créativité résulte d'une tension entre réalité consciente et pulsions inconscientes, Freud suggère que les artistes et les écrivains créent afin d'exprimer leurs désirs inconscients (amour, pouvoir, etc...) par des moyens culturellement acceptables : l'art ou la littérature. Psychanalyste, contemporain et un temps disciple de Freud, Otto Rank aborde en 1930, dans son ouvrage « L'art et l'artiste », le thème de la « pulsion créatrice », autrement dit, ce qui fait sens mais aussi nécessité chez le créateur. Il y développe certaines thématiques déjà ébauchées dans de précédentes publications, comme la création des mythes ou la place de l'artiste dans la société. Mais son essai propose une analyse brillante sur la finalité du travail de l'artiste, ses motivations intrinsèques, ainsi que les interactions entrant en jeu dans la relation de l'artiste à la société. Il aborde également la finalité de l'œuvre d'art et ce qui la relie à son créateur, mettant en exergue le rapport de l'artiste au succès et à la renommée. Ce faisant, il décrypte également certains côtés plus sombres de la création artistique que sont la sublimation de l'échec ou le spectre de la névrose. Sous ces aspects humanistes, les conclusions que tire Rank de ses recherches présentent une grille d'analyse pertinente pour étayer notre sujet. Malgré le poids des années, et l'évolution constatée du processus de création artistique autant que de la place de l'artiste dans notre société, « L'art et l'artiste » reste un ouvrage de référence sur la création artistique, et le processus créatif en général.

Le premier apport de l'ouvrage de Rank est sa description du rapport de la création artistique à la spiritualité. Il essaye de dépasser la traditionnelle

psychologie de l'artiste et l'approche esthétique en définissant le principe spirituel de l'acte créateur comme « la libération progressive de l'individu à partir d'un état de dépendance ». Il soutient que rarement l'histoire culturelle et scientifique de l'art ou la psychologie esthétique de l'artiste ont réussi à fournir de réponse satisfaisante à la question centrale qui touche le problème de l'art dans son ensemble, à savoir : qu'est-ce qui constitue la corrélation entre tel type d'artiste et le produit de son art, c'est-à-dire entre la puissance créatrice de l'artiste et la forme esthétique qu'il pratique ? Rank affirme que tout ce que l'artiste accomplit grâce à la réussite de son œuvre est, en réalité, « une exigence personnelle d'immortalité », où l'esthétique représente l'idéologie artistique, inscrite dans la notion psychologique de génie et non dans la notion collective de style.

A cette divergence naturelle entre une idéologie et sa réalisation concrète vient s'ajouter un autre facteur décisif que l'esthétique aurait dû complètement négliger si elle avait visé à formuler des lois absolues : « il s'agit de la personnalité de l'artiste, avec son système idéologique propre, parallèle peut-être pour une grande part au système général, mais qui ne coïncide aucunement avec celui-ci ». Chez l'individu créateur, la religion du génie et le culte de la personnalité naissent en même temps. C'est l'individu lui-même qui se désigne en tant qu'artiste, se soumettant à la condition que la société dans laquelle il vit possède une conception du génie, qu'elle le reconnaisse et lui accorde une certaine valeur. Dans un tel contexte, il va dès lors devoir justifier cette affirmation de soi par la construction de son œuvre caractérisée par un niveau de performance toujours plus élevé. « C'est ainsi que le problème du processus de création artistique, qui n'est rien de plus

qu'une dynamique de la nécessité, se déplace au profit de sa condition première qui est la glorification de la personnalité de l'individu ».

Rank s'attarde ensuite sur la personnalité de l'artiste. Il prétend que pour ce dernier, l'acte de création est, dans l'immédiat, plus important que la production, mais cette distinction est rendue possible parce que quelqu'un d'extérieur va venir miser sur le résultat, c'est-à-dire sur l'œuvre une fois achevée. « Une fois de plus, nous nous trouvons ici à un point où l'art, en tant que résultat d'une production, doit être nettement distingué de l'artiste en tant qu'individu créateur ». La personnalité de l'artiste, même si elle exprime l'esprit de son époque, doit néanmoins le faire entrer en conflit avec ses contemporains ; pour cela, l'artiste doit convertir, dans son œuvre, l'idéologie collective en une idéologie qui lui soit propre. « L'essence du type artistique consiste en ce qu'il peut traverser son conflit individuel – conflit qui oppose l'individu à l'espèce et l'immortalité de la personne à celle du groupe – et lui donner une forme idéologique, et que la qualité particulière de ce conflit lui impose et le rend capable d'utiliser à cet effet une idéologie artistique ».

La vision de Rank, en tant que psychanalyste existentiel, réside ici dans la notion de conflit individuel, conflit entre le créateur et l'état de l'art, entre le créateur et la communauté, entre la création et la production, entre la matérialité et l'éternité. Le premier stade du développement de l'artiste est son identification, qui marque la subordination de l'individu à l'une des conceptions artistiques en vigueur, celle-ci se matérialisant souvent dans le choix d'un maître reconnu comme modèle idéal. Ce faisant, il devient le représentant d'une idéologie et, tout d'abord, son individualité s'efface

jusqu'à ce que, plus tard, en pleine réalisation de soi, il s'efforce de libérer sa personnalité, mûre désormais, des liens d'une idéologie qu'il a lui-même acceptée et qu'il a contribué à propager. Tout ce processus de libération de l'identification à une personne ou à un idéal est particulièrement intense et difficile chez l'artiste, non seulement parce que celui-ci possède désormais une personnalité affirmée, mais également parce qu'il a vitalement besoin d'une identification nouvelle pour pouvoir réaliser son idéologie artistique. Ainsi le processus de libération est-il particulièrement complexe et expose-t-il l'artiste à ces redoutables crises qui menacent son développement artistique et sa vie toute entière.

Face à ce désir (besoin) d'originalité et d'émancipation, Rank évoque le sentiment générateur de culpabilité qui s'oppose à l'abandon des idéologies dominantes et qui cherche à maintenir l'individu dans la fidélité à son passé. L'artiste est donc sous tension permanente. A cette fidélité au passé s'oppose encore une exigence de fidélité envers son propre développement personnel. Le processus créateur implique toujours un conflit temporel qui s'exprime dans la difficulté que rencontre l'artiste à la fois à commencer et à achever son œuvre. Mais le fait de retarder ou de refuser l'achèvement d'une œuvre peut avoir une raison plus profonde : l'angoisse – angoisse de la vie et de la mort –, car c'est elle précisément qui détermine la tendance à rechercher l'originalité dans son œuvre propre. Ainsi, le conflit entre les aspects réalistes et les aspects idéalistes de tout art, défini comme lutte entre beauté et vérité, se double, chez l'artiste moderne, d'un conflit entre son moi réel et son moi idéal, lorsqu'il s'efforce de conserver les idéologies du passé.

La lutte de l'artiste contre les conceptions artistiques en vigueur, contre la tendance créatrice et même contre son œuvre personnelle, se manifeste également dans son attitude à l'égard du succès et de la renommée. L'artiste est confronté au problème de la mesure du don de soi et de l'acceptation du rôle joué par le public, mais, en même temps, il éprouve le besoin lucide de garder pour soi-même quelque chose que les autres ne possèdent pas encore et qui va certainement constituer une motivation pour sa création ultérieure. A partir du moment où l'œuvre est adoptée et reconnue par le public, ou lui est même simplement proposée, elle cesse d'être la possession de l'artiste, non seulement au plan économique, mais au plan spirituel. Pour Rank, « ce malentendu qu'éprouve l'artiste est inévitable et représente le prix de la renommée ».

L'élaboration de la renommée est une création collective de la communauté. Au cours de ce processus, l'œuvre individuelle est socialement intégrée dans un groupe particulier, dans une communauté qui peut s'étendre, dans certains cas, à l'humanité toute entière, et qui tend à affirmer publiquement l'immortalité de l'artiste – individu. L'accès à la renommée fait en faveur de l'artiste ce que celui-ci ne peut ou ne veut pas faire pour lui-même : il ramène le pouvoir créateur de l'œuvre à l'individu, lequel peut alors se désigner comme artiste et se réaliser comme tel au plan idéologique. « Cela explique en partie, conclut Rank, le mystérieux accord qui existe entre la grande œuvre et l'idéologie générale dominante, en particulier lorsque nous considérons que ce processus commence déjà du vivant de l'artiste qui anticipe sur ce traitement collectif en ajustant, dans une large mesure, sa création aux besoins de la communauté. Evidemment, dans le cas de grands artistes, cela ne veut pas dire concession faite aux masses, mais

quelque chose de plus profond, une forte sympathie pour les idéaux spirituels du public ».

Mais Rank affirme qu'il y a toujours, en réponse, une réaction caractérisée de l'artiste non seulement contre toute forme de « collectivisation » mais contre le fait de s'emparer de sa personne, de son œuvre et de sa pensée, pour en faire le symbole du « désir d'éternité » propre à une époque. Cette résistance de l'artiste à se laisser absorber par la communauté vient parfois justifier son refus du succès et de la renommée ; elle influence également son activité à venir dans la mesure où l'affirmation de son individualité est mise en cause, et elle devient, pour son activité créatrice ultérieure, un puissant stimulus. Ainsi reconnaît-on le grand artiste qui s'efforce toujours d'échapper à l'emprise du collectif grâce à de nouvelles créations débridées, tandis que le talent plus faible se laisse aller à une concession consciente faite aux masses ou devient une simple matière première au service de l'instinct collectif de perpétuation. Le déclin de la carrière peut ainsi être vu comme le résultat d'une subtile mais inévitable transformation de l'image et de l'identité d'un artiste post-succès. Il devient conscient de ce qu'il représente, et la spontanéité originelle, l'innocence et le naturel qui ont fait l'originalité de ses premières œuvres deviennent beaucoup plus calculés, blasés et ironiques. L'artiste peut alors devenir victime de l'angoisse de l'inspiration, qui accompagne le sentiment que toutes les choses intéressantes ont déjà été dites, toutes les bonnes chansons déjà écrites.

Rank conclut qu'en matière d'art, le succès ayant affaire à des valeurs purement idéales – lesquelles ne sont que des valeurs marquantes de l'époque ou, du moins, destinées à l'être –, il est moins contesté que dans d'autres sphères

sociales, et la personne de l'artiste, en dépit de tout l'intérêt que le public lui porte, disparaît pour une grande part derrière son œuvre. Le désir de succès et de renommée peut agir, au début, comme un stimulus sur la tendance créatrice, mais plus tard, lorsque l'artiste s'approche du succès ou l'atteint, d'autres conceptions sociales doivent prendre sa place. « On peut voir dans l'accomplissement de l'œuvre et dans le succès, ajoute Rank, la représentation de deux tendances fondamentales, en conflit l'une avec l'autre chez l'artiste : la tendance individuelle et la tendance sociale ». Ainsi bien souvent, le problème général de l'artiste est contenu dans les deux notions de privation et de renoncement.

Ce portrait de l'artiste créateur reste pertinent quant à la personnalité de l'artiste au sein du système, même s'il est caractéristique de l'expression individualiste de la figure de l'artiste, cette représentation du génie en homme maudit, directement héritée du XIX<sup>e</sup> siècle. A partir des années 1950, le processus créatif artistique sera entraîné dans une dimension collective, technologique et industrielle qui était encore inédite au moment de la rédaction de « L'Art et l'Artiste ».

### La valeur d'une œuvre de création

Edgar Morin rappelle qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, l'innovation artistique qui rompait avec les conventions et dogmes esthétiques de son temps fut non seulement incomprise, mais condamnée au nom des canons traditionnels de la beauté. Depuis lors et après deux conflits mondiaux au cours du même siècle, les artistes se sont largement questionnés quant à leur place et leur fonction dans la société moderne

en reconstruction sociale. Nombre d'artistes d'avant-garde vont alors défendre l'idée qu'il faut ignorer la tradition en faisant table rase du passé, notamment pour ne pas bloquer leur créativité naturelle. Le mouvement Fluxus entend, dans les années 1960, « purger le monde de la culture bourgeoise, promouvoir un art alternatif accessible pour tous, afin de fusionner les forces sociales et politiques pour un front révolutionnaire uni ». En réalité, les artistes d'avant-garde ne font jamais que rejeter une partie seulement de la tradition, et non la tradition dans son ensemble. « Après la première guerre mondiale, ajoute Morin, le nouveau est au contraire promu. Le culte du nouveau triomphe non seulement dans les arts, mais aussi dans les entreprises, la technique, l'économie, les poudres à laver, les automobiles, les boissons gazeuses. Le nouveau rend ancien l'actuel, il devient désirable et incite à l'achat ». L'art devient alors objet de consommation, mais également, et paradoxalement, se nourrit de la société de consommation, se jouant du critère, pourtant considéré comme immuable, de l'unicité de l'œuvre d'art.

Comment définir la valeur d'une œuvre d'art, la pertinence de la vision artistique ? La valeur d'une œuvre d'art, autrement dit sa valeur artistique, comprend plusieurs sortes de valeur. Jerrold Levinson, spécialiste de l'esthétique de la musique, affirme ainsi que « la valeur artistique est la valeur qu'une œuvre possède en vertu de son bon fonctionnement en tant qu'art ou alors, telle est l'alternative, en vertu des objectifs artistiques qu'elle remplit ». De ce point de vue, la valeur artistique semble intégrer une valeur esthétique, une valeur cognitive (les bénéfices cognitifs que reçoivent ceux qui s'impliquent par rapport à l'œuvre), une valeur éthique (les aperçus moraux que l'œuvre incarne et peut communiquer), une valeur d'accomplissement

(l'originalité, l'influence, la compétence, l'inventivité, etc...) et parfois jusqu'à certaines autres valeurs comme la valeur sociale. La valeur esthétique proprement dite est donc une notion restreinte de la valeur artistique, même si elle en forme le cœur : c'est la valeur qu'a une œuvre d'art en vertu de l'expérience perceptive imaginative qu'elle offre grâce à sa forme, ses qualités, son sens, et grâce aux interrelations entre tous ces éléments-là. Roger Pouivet, dans son ontologie de l'œuvre d'art, donne une liste encore plus exhaustive des vertus qui lui sont assignées : cognitive (« nous faire comprendre quelque chose »), morale (« constituer un apprentissage éthique »), religieuse (« jouer un rôle dans la vie spirituelle »), sociale (« assurer un lien entre les membres d'une communauté »), historique (« assurer un lien avec le passé »), éducative (« permettre d'acquérir des compétences et des savoirs »), affective (« être l'expression de nos sentiments et nous conduire à en développer certains »), économique (« constituer un secteur porteur de la vie des affaires »), thérapeutique (« nous relaxer à la fin d'une journée de travail ou même jouer un rôle dans le traitement de certaines maladies ») et biologique (« nous faire mieux nous sentir, faire mieux pousser les plantes ou accroître la production de lait des vaches »). Le travail de l'artiste va ainsi être jugé par des experts, au sein d'une communauté donnée, afin d'attribuer à son œuvre une valeur qui pourra le rendre visible sur le marché. A cela, l'artiste va résister, ou au contraire succomber.

Déterminer la valeur d'une œuvre d'art est une chose ; mais comment peut-on rendre compte du talent d'un artiste ? D'après Menger, on détecte un talent d'exception lorsque l'individu a des aptitudes exceptionnelles, ses origines sociales le rendent inclassable, et qu'il est soutenu par des forces sociales qui lui permettent de faire carrière.

On est loin du génie, ce roturier lunatique un peu fou qui faisait un temps se pâmer les cours aristocratiques et ses mécènes bienveillants. Pour Morin, « trop original ou déviant par rapport aux normes esthétiques de son temps, l'artiste est maudit, puis devient reconnu, officialisé, et son nom va devenir celui d'une rue. On passe alors de l'artiste maudit à l'artiste réputé, et peut-être à l'artiste officiel ». Ce constat nous amène aux contraintes qui pèsent sur la création artistique. Car le champ de la création artistique s'est de nos jours considérablement élargi, au point de créer une relation d'osmose entre le poétique, l'esthétique et le ludique. « Esthétique et ludique ont en commun d'être leur propre fin, suggère encore Morin, mais on peut les utiliser à des fins politiques, cérémonielles ou religieuses. L'artiste peut chamaniser ou prophétiser politiquement ou religieusement en mettant son art au service d'une cause ou d'une foi ». Le triomphe de la société du spectacle redéfinit la place de l'artiste tout autant qu'il modifie les critères de valorisation d'une œuvre, la cantonnant parfois dans nos sociétés postmodernes à sa fonction divertissante, qui peut toutefois englober une bonne partie des vertus décrites par Pouivet.

Dans un tel contexte, se questionne Menger, l'activité créatrice d'un artiste doit-elle encore être guidée par une intention, par un « vouloir-dire », que l'œuvre va exprimer, et pour cela nécessiter de son public une connaissance de ses intentions ? Ou au contraire la catégorie d'invention artistique est-elle vide de sens, parce que le processus créatif n'est pas contrôlé par une volonté consciente de produire un ensemble précis de significations ? A quoi sert l'originalité si elle n'est pas intelligible ? Au final, doit-on rendre une œuvre intelligible pour la rendre appréciable, et de ce fait, consommable ? En 1967, Raoul Vaneigem, figure de proue

de l'Internationale Situationniste, part en guerre dans son « Manuel de savoir vivre à l'usage des jeunes générations » contre la société du spectacle qui commence à se déployer en même temps que la consolidation d'une industrie de la culture. « Il existe une vie et une mort des stéréotypes, écrit-il. Telle image séduit, sert de modèle à des milliers de rôles individuels, puis s'effrite et disparaît selon la loi du consommable, renouvellement et caractère périssable. Où la société du spectacle puise-t-elle ses nouveaux stéréotypes ? Dans la part de créativité qui empêche certains rôles de se conformer au stéréotype vieillissant, dans la part de jeu qui transforme les rôles ». Est-ce l'artiste qui se révolte contre l'industrie qui, en retour, utilise cette révolte comme argument de vente ? Ou bien l'industrie qui produit de nouveaux signifiants que l'artiste interprète ? Déjà en 1957, le sémiologue Roland Barthes le soulignait : « l'art est aussi une ambigüité, il contredit toujours, en un sens, son propre message ».

## **Originalité et authenticité dans l'art**

Pour Emmanuel Kant, « la première règle du génie artistique est l'originalité. La deuxième la capacité de produire des œuvres qui doivent être également des modèles, c'est-à-dire être exemplaires sans être elles-mêmes créées par imitation. Elles doivent être proposées à l'imitation des autres, servir de critères ou de règles au jugement ». Cependant, on peut légitimement penser que l'originalité n'est pas un critère universel, autrement dit qu'il n'a pas toujours été retenu dans l'histoire et qu'il ne l'est toujours pas dans certaines sociétés. Il s'agit donc d'un critère historiquement situé qui s'analyse dans un contexte

particulier (majoritairement la société occidentale) et depuis une période relativement récente. Il peut avoir un lien avec l'innovation, mais est plus naturellement remarqué dans sa capacité à créer de la nouveauté, même si celle-ci n'est qu'une relecture contemporaine de la tradition. De son côté, l'authenticité est un terme contrasté, comme le suggère Andrew Potter, sans doute mieux compris négativement, en montrant ce qu'il n'est pas. Mais quel que soit ce que l'authenticité représente, il s'agit généralement de quelque chose de désirable.

## La personnalité

La mise en valeur de l'œuvre passe par la mise en scène du lien entre un ensemble d'intentions artistiques et une existence individuelle, notamment via la révélation biographique de leurs déterminants sociaux. L'artiste doit ainsi savoir présenter son œuvre comme une émanation de sa vie et son crédit, sa légitimité, dépendent d'un travail continu de justification de soi. N'importe quel chanteur populaire balance entre l'injonction qu'il reçoit d'être jugé sur sa sincérité et le risque de banalisation que lui fait encourir le dévoilement de sa vie. L'authenticité assume généralement le fait que les compositeurs de la musique et les auteurs des textes ont glissé dans leur travail créatif un élément d'originalité, en même temps que des connotations de sérieux, de sincérité et d'unicité, et que même si leur rôle est reconnu, ils mettent leur travail au service de l'interprète dont le rôle est considéré comme central. Le récit de ce qui les a conduit à proposer cette musique va conditionner l'appréciation de leur authenticité. En 1974-75, un groupe musical rock décide de se placer en marge du courant

musical dominant fait de longues chansons élaborées comme de mini symphonies, avec des arrangements sophistiqués et de fréquents changements de tempo. En cela, il va faire preuve d'originalité. Est-il pour autant authentique ? Ici, c'est sa provenance, celle d'une ville ouvrière du Sud de l'Angleterre, qui va plaider en sa faveur. Et pourtant, Doctor Feelgood, groupe blanc anglais, ne fait que réinterpréter le rhythm'n'blues noir américain des années soixante. Paradoxalement, c'est la nature réactionnaire même des Feelgood qui les a fait paraître tellement authentiques. Wilko Johnson, son principal compositeur, l'exprime ainsi : « Dr Feelgood était original uniquement parce que, quoi qu'on ait pu dire, je ne pense pas qu'on pouvait trouver un autre groupe comme nous... Tout venait d'ici, ou de là, mais c'était notre son ». Ce que nous valorisons ici, c'est l'« aura », qui consiste en l'histoire et la singularité de l'objet, qui est directement insérée dans ce que Walter Benjamin appelle la « fabrique de la tradition ». L'authenticité n'est pas forcément originale, mais l'oeuvre authentique doit être délivrée au bon endroit, au bon moment par des gens opportuns.

## L'environnement

Qu'est-ce qui contribue à définir cette « bonne chose » qualifiée d'authentique ? Parfois la provenance d'une oeuvre n'est pas en question. Nous savons d'où elle vient, et pourtant nous nous questionnons toujours sur son authenticité. Nous essayons de déceler s'il existe une contradiction entre ce que l'artiste semble faire et ce qu'il ou elle est finalement capable de produire. Ce qui nous préoccupe dans ce cas, c'est qu'il semble y avoir une

divergence entre l'art exprimé et ce que nous pensons que l'artiste devrait exprimer, ou être censé exprimer. « La connexion entre l'authenticité en tant que provenance et l'authenticité en tant qu'expression artistique n'est pas forcément immédiatement apparente », poursuit Potter. Mais il semble bien, tout de même, que nos critères pour définir l'originalité aussi bien que l'authenticité d'une œuvre d'art – que ce soit une peinture, une chanson ou un roman – soient grandement influencés par sa provenance. Si nous qualifions quelque chose d'original ou d'authentique dans son expression, c'est autant lié à l'environnement de l'artiste qu'à son intention dans la réalisation de l'œuvre en question.

Dans la définition et le positionnement de l'authenticité d'une œuvre, il y a également le contexte commercial dans lequel elle a été produite, avec une tendance à la dichotomie, pour la musique populaire, entre les labels indépendants (jugés plus authentiques, moins commerciaux) et les multinationales « majors » (jugées plus commerciales, moins authentiques). Le concept d'authenticité va se cristalliser dans une série d'oppositions : mainstream vs indépendance, compromission vs créativité ou encore art vs commerce. Indéniablement, le commerce dilue, frustre et renie les aspects artistiques de la musique. En réalité, le rock s'est toujours posé ces questions : comment rester pur dans la longueur, comment conserver son authenticité, comment vieillir dans une industrie frappée de jeunisme ? Dès 1967, Vaneigem anticipait le mouvement en pleine éclosion de la révolution contre-culturelle : « La fonction du spectacle idéologique, artistique, culturel, consiste à changer les loups de la spontanéité en bergers du savoir et de la beauté... Et c'est ici que la société de consommation agit soudain comme un dissolvant salubre. L'art n'érige plus aujourd'hui que des cathédrales en plastique. Il n'y a plus