

Peter Szendy, Tubes. La Philosophie dans le juke-box
Esteban Buch

► **To cite this version:**

Esteban Buch. Peter Szendy, Tubes. La Philosophie dans le juke-box. 2010, pp.281-285. <hal-01044750>

HAL Id: hal-01044750

<https://hal.inria.fr/hal-01044750>

Submitted on 28 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, 2008, 95 p.

Quelque part vers la fin de *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Peter Szendy évoque la première fois où il entendit *Money*, de Pink Floyd. C'était sur une plage de Crète, Il avait dix-huit ans, et envie de fumer. Le sable étant trop chaud pour marcher, il est allé à la nage, l'argent sur la tête, vers ce stand du bord de mer qui proposait des tubes et des cigarettes. « Mes brasses, étrange convoyeur de fonds que j'étais, épousaient le rythme de la chanson des Pink Floyd... » (p. 82n) Les points de suspension suggèrent la vérité poétique de cette découverte, revenant à la mémoire de l'auteur bien d'années plus tard. Même si elle est exilée dans une note en bas de page, l'anecdote illustre parfaitement le fil conducteur du livre, le développement toujours personnel d'une équation entre marché et psyché dont le signe égal est une musique que tout le monde connaît.

On peut toutefois se demander en quoi le texte serait différent si ce jour-là, au lieu de nager, le jeune Szendy avait choisi de braver le sable chaud. Car le mythe crétois confirme rétrospectivement le plaisir qui dans le texte traverse chaque évocation d'une chanson à succès, à compter depuis *Un air comme ça* de Boris Vian, qui fut d'ailleurs l'inventeur du terme « tube ». Mais il se pourrait que la douleur des pieds qui brûlent revienne hanter *Tubes* par son envers. Entre autres choses, il s'agit d'un tableau de mœurs dressé au nom de la philosophie, avec en sous-titre une allusion à Sade. Et c'est peut-être le vacarme feutré du boudoir qui résume le mieux les affects complexes qui jalonnent ses pages. Car enfin, lorsqu'on aime d'amour *Satisfaction* ou *Je suis venu te dire que je m'en vais*, on ne pense guère à décrire ces morceaux comme des tubes, c'est-à-dire comme des objets à succès, voire conçus pour le succès. Le fan de Pink Floyd chérit *Money* malgré l'argent, pas à cause de lui. L'auteur de *Tubes*, lui, le retient pour son enquête précisément parce que le plaisir de l'entendre le met face aux raisons qu'il aurait de le rejeter.

Exit donc les affirmations péremptoires sur le bien et le mal de toutes ces choses. Encore un effort ? En fait, rien de plus éloigné du pamphlet que *Tubes*, dont le style avance toujours par tissu de citations, ou par faisceau de présomptions. *La philosophie dans le juke-box* n'est pas un brûlot contre la marchandisation de la musique ou l'abêtissement musical de l'esprit public, pas plus qu'un pavé contre cette haute culture qui empêcherait les intellos de louer les bonnes chansons qui secrètement les enchantent. Les juke-box ont disparu. Nous vivons à une époque où reconduire les hiérarchies entre le savant et le populaire en les reformulant comme un clivage entre l'art et le commerce est devenu idéologiquement inaudible et méthodologiquement irrecevable. C'est là une situation historique à laquelle on ne peut sans doute répondre que par un exercice de funambule, comme celui que tente ici Szendy. Cela suppose l'irruption revendiquée de la subjectivité (*Imagine* de John Lennon est, paraît-il, détestable, mais on ne saura pas pourquoi) au sein de l'analyse de cette dialectique du banal et du singulier, dont les tubes sont, d'après lui, littéralement pétris.

Assurément. La « logique tubulaire », comme il dit, est cruciale pour quiconque s'intéresse à l'industrie culturelle, autrement dit à la culture tout court. Ce n'est pas en soi une découverte, mais tout est dans la manière de l'appréhender. A commencer par le corpus : sans être en rien un exercice de nostalgie appliquée, ces pages dégagent un parfum suavement désuet, tissées qu'elles sont de tubes de près de quarante ans. C'est pourquoi le plus souvent on connaît la chanson, comme dans le film d'Alain Resnais, ici revendiqué comme théorie de la pratique. Plutôt que de se pencher sur les succès ordinaires de l'industrie musicale actuelle, dont du reste les difficultés sont sans doute en train de redéfinir la notion de tube elle-même, il s'agit d'analyser d'anciens succès exceptionnels devenus des classiques, de la musique populaire s'entend.

Classique, toutefois, au sens classique, est la fameuse mélodie du *Peer Gynt* de Grieg, sifflée par l'assassin de *M le Maudit* de Fritz Lang. En tant qu'objet technique de la mémoire

du mal, elle ancre tout le problème des mélodies obsédantes, ces vers d'oreille (*Ohrwürmer*, disent les Allemands) qui sont au cœur du propos de Szendy, dans le maudit dix-neuvième siècle et ses suites. Ou plus précisément, dans la réception du Romantisme et son devenir kitsch sous la République de Weimar, là où s'est élaborée la première critique de la culture de masse. Il est vrai que le nom d'Adorno n'apparaît dans *Tubes* que comme correspondant de Benjamin. Dommage, car c'est sans doute lui qui, avec l'article de 1929 « *Schlageranalysen* » (« Analyse des tubes »), proprement inventa l'exercice : c'est la banalité même de ces morceaux, disait déjà en substance Adorno, qui fait qu'ils nous en disent plus long sur la société que tous les exégèses savantes des musiciens savants. En revanche, Szendy se place volontiers sous l'invocation de Benjamin lecteur de Baudelaire, qui sur les riens déchus du marché bâtit une théorie de la psyché de l'homme moderne. Ce faisant, il ne libère pas ses chansons du statut de symptômes que l'auteur des *Passages* réservait aux chiffons du chiffonnier de Paris. Cela nous ramène davantage dans le sillage de la théorie critique qu'il ne paraît à première vue.

Car marché et psyché, ce n'est pas seulement une rime. La navigation de Szendy suit des voies étonnantes, toute en détours devenant raccourcis, grâce à une érudition omnivore qui emprunte à Kant et Kierkegaard pour mieux rendre à Hitchcock ou à Daft Punk. Mais elle finit par retrouver les références théoriques qui ont fondé la critique de la culture de masse, d'abord dans les années vingt, ensuite dans les années soixante-dix. A savoir, l'alliance de Marx et Freud. Le théorie du fétichisme de la marchandise, dont la beauté dramaturgique semble toujours inhiber la discussion conceptuelle sereine, renoue là où les freudo-marxistes l'avait laissée. Qui plus est, on y voit insister, comme chez le Lyotard de *L'économie libidinale*, avec une force de persuasion d'autant plus grande qu'elle a pour point d'ancrage l'insignifiant -ces *airs comme ça*-, l'idée que le marché et la psyché sont réunis par leur commune structuration en flux quantitatifs.

Ce n'est pas impossible. Seulement, qui a dit, bon sang, que la libido fonctionne comme une économie ? La réponse est connue, c'est Freud qui l'a dit. Arrivés à ce point, on retrouve le débat sans fin sur l'utilité et les inconvénients de la psychanalyse pour la théorie de la culture, tout comme le thème également inépuisable de ses relations avec le marxisme. Marx et Freud : peut-être est-ce là ce qu'on appelle un horizon indépassable. Mais il aurait été utile d'expliquer pourquoi, à nouveaux frais bien sûr. Ce n'est pas le style de Szendy, qui préfère inventer *l'inthymnité*, c'est-à-dire ce qui dans l'intime fait hymne et donc religion – cette obsession publique- au service du capital. De cette élégance virtuose, le livre donne maintes occasions de jouir.

Au prix, toutefois, d'ériger en prémisses deux conventions. La première, aussi marquée temporellement que le freudo-marxisme, consiste à faire du second degré d'un phénomène sémiotique le lieu privilégié pour en saisir le premier. Cela concerne toutes les chansons qui parlent d'elles-mêmes, mais également toutes celles que l'on peut interpréter de cette manière (*Parole, parole, parole* entendue comme une scène non pas entre un homme et une femme, mais entre la parole et le chant, personnifiés). Des tubes auto-désirants ou auto-commémorants, des chansons qui sont une allégorie d'elles-mêmes, et ainsi de suite. De telles structures en abyme ont longtemps fait le bonheur des critiques de cinéma, et dans le cas de la musique le jeu est tout aussi attirant. Seulement, il n'y a guère qu'une décision poétique qui permette de dire qu'un air parle de lui-même lorsqu'il parle d'autre chose, ou qu'un air qui parle de lui-même le fait pour ceux qui parlent d'autre chose. A cela le sceptique pourra toujours rétorquer que la voix de la marchandise n'existe pas, ou qu'elle est comme la voix de Dieu : un article de foi.

La deuxième convention, c'est le mélange récurrent du phénomène du tube avec la « bande-son de la vie ». Les tubes, dirait le sens commun chercheur, n'est-ce pas là un phénomène social par excellence ? Et ne faudrait-il donc pas, s'agissant d'un marché,

commencer par quelques chiffres ? Non, non, dit Szendy, une approche quantitative « ne saisira jamais qu'un trait parmi tant d'autres du tube, à savoir sa seule diffusion » (p. 31). Et puis, que dirait-on alors de ce bel oxymore –emprunté à Rodolphe Burger paraît-il- qu'est le « tube clandestin » ? Certes, notre mémoire peut tout accrocher à tout, y compris à un air qui n'est jamais sorti de notre tête. Mais le cas le plus fréquent, qui d'ailleurs est celui qui intéresse l'auteur au premier chef, reste celui où les produits « commerciaux » sont saisis dans le vécu pour devenir des objets de culture. Du coup le prétexte pour éviter l'approche quantitative devient un peu mince, car par la même occasion c'est toute la sociologie qui est congédiée, avec son cortège de contraintes empiriques.

Concluons par un coup d'œil rétrospectif sur l'œuvre de Peter Szendy. Voici un auteur qui, *l'air de rien*, se faufile toujours dans des régions thématiques qui, oubliées, marginales ou inexistantes au sein de la musicologie, se retrouvent tout à coup au centre, ou près d'un certain centre, des débats contemporains sur la musique. En se penchant en 1997 sur les « phonographies », il a contribué à mettre à mal les vieilles ontologies de l'œuvre musicale. En esquissant en 2001 une « histoire de nos oreilles », il a posé des jalons pour toute une réflexion collective sur l'écoute qui depuis a renouvelé considérablement l'histoire sociale de la musique. En installant en 2002 le corps de l'interprète au cœur d'une enquête sur les techniques de production sonore, il a eu la peau des musiciens tout en devançant la récente consécration des études historiennes sur le corps. En mariant en 2007 la musicologie et la criminologie, il a ouvert un chemin mystérieux qui, à force de ne mener nulle part, pourrait devenir une clé des rapports entre musique et politique. En s'attaquant, maintenant, aux tubes, il fait revenir à la table des opérations réflexives un certain refoulé qui met l'Art aux prises avec ses Autres supposés, dont l'argent, la banalité, l'obsession. Il en ressort un ouvrage qui, à défaut de devenir un tube (mais sait-on jamais), promet de nous accompagner longtemps.

Esteban Buch