

PACÔME THIELLEMENT

POPPERMOST

CONSIDÉRATIONS SUR LA MORT DE PAUL McCARTNEY

I N V E N T I O N S

ÉDITIONS MF

## POPPERMOST<sup>1</sup>

*Jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.*

CHARLES BAUDELAIRE

BEAUCOUP de livres proposent des explications circonstanciées des chansons des Beatles. Par exemple, on y apprend que *Lucy in the sky with diamonds* est un dessin du fils de John Lennon, ou encore que *Being for the benefit of Mr. Kite* trouve son origine dans une vieille affiche possédée par ce dernier. Ceci n'est nullement notre objet. Notre objet est spécifiquement l'élucidation de ce qu'on entend par *pop culture* et pourquoi la *pop culture* peut être et est un événement dans l'histoire de l'humanité. Cette élucidation passera logiquement par une méditation sur la source de la *pop culture*, qui est la *pop music*, et les rapports qu'entretient la *pop music* avec la pensée et la poésie. En outre, la *pop* est un événement tellement important que son émergence porte, d'une certaine manière, en elle, la possibilité donnée à l'homme de réévaluer ce qu'on entend par homme, par culture, par monde et par société.

Notre postulat est que l'émergence de quelque chose comme la *pop music* était une nécessité, et que la *pop culture* qui s'ensuivit également, mais que ces deux événements de l'histoire de l'art et de la pensée (car il y a rien moins qu'une *popphilosophie*, et c'est d'ailleurs à Gilles Deleuze & Félix Guattari que revient la pater-

1. Néologisme de John Lennon ; mot-valise comprenant l'abréviation *pop* pour « populaire », *popper* pour « tension » et *most* pour « maximum ». Exemple : (...) Et lorsqu'ils jouaient à Hambourg, en 1962, à chaque moment de découragement, John Lennon leur lançait ce mot d'ordre fait de questions et de réponses : « *Where are we going ? – To the top, Johnny. – Where's the top, boys ?* Et les Beatles de répondre d'une seule voix : *To the toppermost of the poppermost !* »

nité du terme) n'ont pas encore été et doivent être instamment mis en relation avec l'époque dans laquelle nous vivons, car la *pop music* et la *pop culture* qui en découle en disent la vérité, bien plus que n'importe quel ouvrage répondant à une discipline universitaire. Ce n'est pas nouveau : l'Université est à bout. Les sciences humaines sont à bout. La philosophie est à bout. Mais il ne s'agit pas non plus d'adhérer à la négligence théorique volontaire de la critique *rock*, des écrivains *rock*.

L'un des principaux problèmes posés par cet ouvrage dès son commencement est celui d'une réévaluation du statut de la *pop culture*, c'est-à-dire de la culture populaire. Mais le terme de culture populaire est lui-même problématique. Il ne se situe que dans le champ déjà défini de la « culture ». Or, la « culture » est, dans notre acception contemporaine, une idée récente. La « culture » a longtemps été l'arme d'un peuple, ce qui le paraît de son sens le plus profond et nourrissait sa vie. La « culture » est aujourd'hui au contraire le fonds où l'on déverse les ouvrages (plus ou moins significatifs) des hommes d'un certain milieu ou d'une certaine classe sociale. Ainsi une culture prolétaire, une culture élitiste, une culture française ou américaine. Également les hommes d'une certaine tendance : une culture de droite ou de gauche.

Le rock, comme le blues, la country ou le jazz, apparaît d'abord comme une culture « populaire ». Populaire est ici à entendre selon plusieurs acceptions : dans l'origine de ses représentants, d'abord (si l'on pense à Robert Johnson, Hank Williams, Elvis Presley ou Louis Armstrong), dans le « milieu » de son auditoire principal ensuite (qui préfère une chanson à une symphonie ou un opéra), populaire enfin en raison de son succès public. Une chanson est populaire veut dire qu'elle remporte une vaste reconnaissance. En cela, la primauté donnée par celle-ci à la mélodie n'a pas été de faible portée.

On date généralement de l'entrée dans l'époque industrielle le démarquage entre la culture réelle, aujourd'hui *high culture*, et la culture populaire, *pop*, son parent pauvre, devenu – dans la terminologie moderne (post-pro-situationniste) – le « spectacle ». Mais, attendu que, dans un nombre non négligeable de cas, la cul-

ture est devenue le support idéologique d'un pouvoir ou d'un contre-pouvoir qui – à la manière de Sacha Guitry quant aux femmes – se présente comme « contre... tout contre... », la séparation de cette culture réelle et de la culture populaire ne se comprend que comme une séparation entre les consommateurs de ces cultures. Les consommateurs de la classe supérieure sont voués à consommer de la culture pseudo-réelle (*high*) tandis que les consommateurs de la classe inférieure, compte-tenu de leur éducation plus maigre, se rabattent sur la culture pseudo-populaire (*pop*). Cette séparation, économique et sociale, ne dit rien de l'expérience de la pensée telle qu'elle apparaît dans les œuvres qu'on juge, après leur interrègne – de plus en plus court – au sein de l'avant-garde, « artistiques » ou « populaires ». De même, les commentateurs de celles-ci, qu'ils soient des « spécialistes », dès lors s'adressant à un public restreint, se caractérisant comme nanti d'une éducation prolongée, ou des « vulgarisateurs » s'adressant au « grand public ». De leur pensée, on ne dit rien, on ne sait rien. Il ne s'agit que d'une différence de classe, de milieu social. Aucun saut qualitatif ne peut prétendre les séparer.

L'ambiguïté règne lorsque des figures intellectuelles ou artistiques exigeantes passent, après un interrègne dans le domaine de la « culture élitiste », dans le fond commun que représente une époque donnée, ou une civilisation. Freud, Marx, Picasso, Mozart, Rimbaud, par exemple. L'ambiguïté domine également lorsqu'une figure artistique ou culturelle dite « populaire » se voit accrédi-ter d'une deuxième facette, le « méconnu » et qu'il donne lieu enfin à des études approfondies par d'autres spécialistes. Ainsi Chaplin, Hitchcock, Duke Ellington, Groucho Marx, Molière, Shakespeare, par exemple. À savoir quels critères sont de mise pour décréter le degré du « culturel » ou de l'« artistique », nous sommes singulièrement démunis. La démarcation entre culture populaire et culture réelle est à chercher dans l'essence du monde moderne, qui transforme toute pensée, toute parole, en *culture*, c'est-à-dire en installation inconditionnée instamment disponible à la consommation et, de fait, sectorisée pour permettre une plus facile assimilation de celle-ci. Ainsi l'interprétation « culturelle » de tous les apports de

l'histoire humaine, est, selon Heidegger dans *L'époque des conceptions du monde*, l'un des cinq phénomènes essentiels des Temps Modernes (avec la science, la technique mécanisée, l'entrée de l'art dans l'horizon de l'Esthétique et le dépouillement des dieux). À cet égard, il ajoute : « Il appartient à la nature de la civilisation en tant que culture de se cultiver elle-même à son tour et de devenir ainsi une politique des problèmes culturels ».

Autrement dit, la culture populaire, la *pop culture*, en soi, n'est rien : elle n'est que le dépôt désiré par l'instance de production de toute matière immédiatement consommable. La différence d'importance relève de l'interprétation et du milieu d'où peut provenir l'interprétation, plus exactement : du milieu qui peut se permettre de la donner. Force est de constater que, hélas, l'interprétation jugera ici *a priori*. Mis à part quelques pensées isolées dans les *corpus* d'exemples isolés, aucun penseur dont l'activité n'était pas uniquement antérieure aux années 50 ne s'est aventuré à penser dans le champ de la *pop culture*, c'est-à-dire à prendre en compte comme d'une parole signifiante les travaux de Chuck Berry, Roy Orbison, Jimi Hendrix, Robert Crumb... Et ce, sans non plus les encombrer d'un vocable sociologique, linguistique ou psychanalytique qui en réduisent considérablement le sens, qui le « dirige », et ce, assez immanquablement, vers des thèses saturées par la subjectivité de leur auteur et motivées par son combat personnel.

C'est entendu : ce qu'on appelle aujourd'hui culture ne peut plus réunir personne. Aujourd'hui, le statut de ce qui autrefois s'appelaient culture s'apparenterait plutôt à une forme d'oppression, un générateur de stress et de séparation sociale. Cela fait longtemps, d'ailleurs, que la culture est incapable de se présenter comme unité, mais, cependant, continue d'exercer un pouvoir coercitif sur la communauté, à culpabiliser ses membres, avec des traits propres aux religions sur leur déclin, ne générant plus que la mauvaise conscience des derniers hommes, ayant tous tué Dieu mais portant maintenant la faute sur eux.

Le déclin de la culture dite « occidentale » tient pour sa majeure partie du rapprochement des distances entre les différentes parties du globe. Tout d'abord, pour les naïfs missionnaires, les

autres cultures devaient être rassemblées, réunies et dépassées dans la révélation : réunies dans l'Universel, c'est-à-dire le modèle occidental, qui ne renvoie à personne en particulier, mais qui tient quand même à vampiriser les énergies et à partir duquel on peut distinguer et corriger les écarts. Ensuite, pour les plus subtils de nos penseurs, la rencontre avec les autres cultures allait être la révélation de leur altérité radicale : il n'y aurait jamais plus d'universalité sur laquelle faire tenir les principes d'« une » culture, d'« une » politique mondiale. *Mais pourquoi diable l'autre serait-il plus réel, plus radical, plus authentique que nous ?* Très vite, l'idée d'un multiculturalisme régionalisé fut lui aussi voué à l'échec, car le rapprochement des distances avait pour corollaire le métissage des peuples, et celui-ci, loin d'unifier progressivement la terre en un peuple susceptible d'une loi unique, d'un système juridique, et d'une faculté de juger possible, au contraire accentua les écarts, rendit toute assimilation impossible, toutes les singularités de plus en plus insulaires, irréductibles.

C'est le geste politique de James Joyce à l'égard du nazisme d'avoir minutieusement écrit *Finnegans Wake* dans une langue mutante et en permanence étrangère à elle-même pour désespérer l'homme des temps modernes de se rabattre sur *une* langue, sur *une* culture prétendant à l'origine et, par ce biais, à l'établissement d'une vérité universelle. On avait pris le mot de Joyce à la légère lorsqu'à l'annonce de l'invasion de la Pologne, il avait répondu en soupirant que les Allemands feraient mieux de lire *Finnegans Wake*. En effet, tout l'appareillage mythique de Joyce servait là une multitude de singularités, s'extrayant, une à une, de l'Histoire vers une étrange spirale de chance, vers le plus hasardeux des destins. *Finnegans Wake* était l'annonce, l'anticipation formulée d'une révélation : la *révélation de l'expropriation originelle* : l'errance, l'absence de *propre* sur lequel fonder notre existence. Non, l'ordre des dieux ne reviendrait pas, mais pas parce qu'il était maintenant passé, parce qu'il n'avait jamais eu lieu comme on l'entendait alors : l'ordre des dieux n'a jamais été qu'un chaos lumineux et innocent et dans lequel nous sommes inlassablement repris, que l'on le veuille ou non. Nous répétons. Nous sommes des *simu-*

*lacres*. Nous sommes joués. C'est à partir du moment où nous commençons à percevoir à quel point nous sommes joués que nous commençons à être libres, c'est-à-dire à *jouer à ce jeu* Existence jusqu'au bout (« *Play the game Existence to the end of the beginning* », *Tomorrow never knows, Revolver*, 1966) qui est, lui, le véritable commencement. Il faut donc arrêter désormais de penser « la » culture, pour penser une manière de cultiver mutante, hétérogène, composite, impropre, mais de nouveau innocente, de nouveau animale, singulière, joyeuse, en bref : *pop*. Et la *pop culture* est une manière de cultiver qui trouve ses sources poétiques dans la *pop music*.

La *pop music* est une musique populaire qui, à la différence du blues, du country, du jazz ou du rock, s'approprie des styles de musique différents, sans règles prédéterminées et comme au gré du hasard, mais se voyant obligé, à chaque chanson, de s'inventer de nouvelles règles (rythmiques, mélodiques) qui dureront parfois, simplement, le temps d'une chanson. La *pop music* met donc en question, radicalement, la possibilité même du *propre*, de l'origine, de l'authenticité, et propose de faire, à chaque fois, de l'artifice, de l'impropre, du déchet, une merveille, un *devenir*, un enchantement, en un mot : une expérience sacrée. De faire du chaos porté en soi « une étoile qui danse » (Nietzsche).

L'Amérique, ou plutôt : les *noirs américains* ont inventé le blues, le jazz, le rock : musiques primitives, « authentiques ». L'Angleterre, en réponse, a inventé la *pop*, qui est la mise en question de toute authenticité originelle, la mise en perspective de tout primitivisme, la découpe franche dans le chaos d'une étoile qui danse. Depuis, d'ailleurs, toute musique, européenne ou américaine (ou plutôt noire américaine) est, d'une façon ou d'une autre, une réponse à la *pop*. Le sampler est une invention *pop* ; le rap est une invention *pop* ; la techno est une invention *pop* ; l'industriel est une invention *pop* : puisque ce sont toutes des musiques *impropres*, rétroactives, mixées et remixées.

Le *pop* est la révélation de l'*expropriation originelle*. La *pop culture* est une culture faite de bouts et de pièces, un bric-à-brac d'influences contradictoires, de références consommées à la sau-

vage, un condensé implusif de *trash culture*. La *pop culture* est, aussi et avant tout, une culture consommée et assumée du fragment. Toutes les œuvres d'art des temps modernes sont de type fragmentaire, certes, mais sont *pop* celles qui font de ce fragment un plaisir, une joie, une pure béatitude et non un deuil, un manque à être. Toutes celles qui assument leur caractère fragmentaire comme une nécessité et non comme un accident de leur substance. La culture a toujours été fragmentaire mais elle n'a jamais osé se penser telle depuis les Grecs (en Occident) et l'Inde (en Orient), et pour cause : elle croyait à une source authentique, à un modèle qui avait engendré son histoire, et non à une précession des simulacres qui poussait l'œuvre à une fragmentation systématique et naturelle.

Dans *Le Capital*, Marx, en souvenir de l'Exposition Universelle, écrit : « Il est évident que l'activité de l'homme transforme les matières fournies par la nature de façon à les rendre utiles. La forme du bois, par exemple, est changée, si l'on en fait une table. Néanmoins la table reste bois, une chose ordinaire et qui tombe sous le sens... Mais dès qu'elle se présente comme marchandise, c'est une toute autre affaire. À la fois saisissable et insaisissable, il ne lui suffit pas de poser ses pieds sur le sol, elle se dresse, pour ainsi dire, sur sa tête de bois en face des autres marchandises et se livre à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser. » La *pop music* ne propose rien d'autre que de la faire danser (il y a d'ailleurs une table qui danse dans un clip de l'ex-Beatle George Harrison) ; mais, au sein de la *pop culture*, danser devient l'expression de la sagesse par excellence : la sagesse joyeuse, risquée, intense, fraîche, la sagesse nietzschéenne. « Comment pourrais-je, rappelle Zarathoustra, être de légèreté, être ennemi des danses divines ? ou ennemi de pieds de jeunes filles aux chevilles gracieuses ? » En ce sens, la *pop culture* est bien une invention anglaise, ou plutôt : une invention du plus anglais des poètes français, une invention de Charles Baudelaire. « Baudelaire, écrit Giorgio Agamben, au début de la seconde révolution industrielle, tire de la transfiguration de la marchandise dans l'Exposition Universelle l'état émotionnel et les éléments sym-

boliques de sa propre poétique. À un œil aussi attentif que le sien, il apparaissait désormais évident que la marchandise avait cessé d'être un objet innocent (...) Une fois les objets courants libérés par la marchandise de leur servitude utilitaire, la frontière qui les séparait de l'œuvre d'art (et que depuis la Renaissance les artistes s'étaient sans trêve efforcés de tracer, en établissant la suprématie de la création artistique sur le "faire" de l'artisan et de l'ouvrier) ne pouvait que devenir extrêmement précaire (...) La grandeur de Baudelaire devant l'invasion de la marchandise est d'avoir répondu à cette invasion en transformant l'œuvre d'art elle-même en marchandise et en fétiche (...) Baudelaire ne s'est pas contenté de reproduire dans l'œuvre d'art la scission entre valeur d'échange et valeur d'usage. Il s'est proposé de créer une marchandise en quelque sorte *absolue*, dans laquelle le processus de fétichisation fût poussé au point d'annuler la réalité même de la marchandise comme telle (...) la transformation de l'œuvre d'art en marchandise absolue est aussi l'*"abolition la plus radicale de la marchandise"* (Stanze). » Le consommateur *pop* est d'ailleurs presque toujours un fétichiste à la limite de l'obsessionnel et du compulsif. On voit ça à son amour immodéré du *merchandising* dont les Beatles furent les premiers à faire les frais (ou leur beurre) : casquettes, mugs, verres, badges, briquets... « Le fétiche, écrit Baudrillard, opère ce miracle d'effacer l'accidentalité du monde et de lui substituer une nécessité absolue. » Le consommateur *pop* désire une mèche de cheveux de la star *pop* ; s'il la touche, il promet de ne plus jamais se laver la main. Le consommateur *pop* sacralise : il doit ritualiser tout ce qu'il aime, se créer des objets magiques, bénir sans cesse tout ce qu'il touche de son *eros* cosmique. « Je défie n'importe quel amateur de peinture d'aimer une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure », écrit assez pertinemment Bataille. On pourrait parler autant de l'amour d'une fan de douze ans pour les Spice Girls. Un artiste qui ne voit pas que le vrai défi est là, un artiste qui ne se rend pas compte de son incapacité à faire trembler et vibrer et se convulser d'extase douloureuse, mais se contente d'évoquer une présence intellectuelle et un apport plastique, ou pire : une authenticité de l'expé-

rience, celui-là est bien un cochon et mérite de périr dans la fange de sa respectabilité artistique. « *Qu'est-ce que l'art ?*, demande Baudelaire avant de répondre aussitôt : *Prostitution*. » Freud définit le fétichiste comme celui qui, à la vue horrifiée de l'absence de phallus chez la mère, se focalise aussitôt sur un objet de compensation. En cela, Freud reste dans la mauvaise conscience des derniers hommes : il n'y a pas de Dieu, il n'y a rien en propre, mais nous portons la marque de ce vide en nous avec tristesse, avec détresse. Nous construisons notre psyché inconsciente sur la conscience de ce manque, sur la conscience malheureuse de notre expropriation originelle. Mais ce n'est pas ça et Freud se trompe lourdement : le fétichiste n'est pas malheureux, il n'est pas plus malade que vous ou moi : il sanctifie ce qu'il désire (une chaussure, un disque des Spice Girls) d'un geste érotique et sacré. En ça, il retrouve un état de primitif. Car non, le primitif n'a jamais cru en un modèle qui se soit dérobé à sa conscience : il n'a jamais pensé en fonction d'une quelconque authenticité qu'il aurait un jour perdue. Le primitif se maquillait, se parait de mille bijoux, osselets magiques, armes peintes. Le primitif est, à proprement parler, celui qui ne se soucie pas du *propre*, celui pour qui *l'absence de propre est en soi un propre*, celui qui ne voit pas de différence entre culture et nature, pour qui l'artifice fait partie intégrante du réel, est compris dans le réel autant que le réel est compris dans l'artifice. Rien de plus contraire au primitif que le naturalisme, rien de plus contraire à lui que de rechercher une authenticité dans son rapport à la nature, de se dévêtir de ses charmants traits vestimentaires. Le primitif est un *gentleman*. C'est également Baudelaire qui, le premier, se focalisera sur le primitif non pour exalter la bonté de l'homme à l'état de nature (rousseauisme classique) mais l'élégance et l'imagination de celui qui possède, au contraire, une civilisation immémoriale extrêmement raffinée. « Ses vêtements, ses parures, ses armes, son calumet témoignent d'une faculté inventive qui nous a depuis longtemps désertés. » Ainsi, le nomade des sociétés chamanistes devient l'antécédent le plus évident du *dandy* : « Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences : et le type du dandy retrouvé par le voyageur dans l'Amérique du Nord

n'infirme en rien cette idée ; car rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons sauvages soient les débris de grandes civilisations disparues ». En tant qu'elle a sérieusement affaire avec le fétichisme et qu'elle s'incarne immédiatement dans le *dandy* (Paul McCartney, Brian Jones, les Who, les Kinks, David Bowie, Robert Smith...), la *pop culture* a pour effet immédiat un nouveau primitivisme, un primitivisme *chic* (Scott Batty). En ce sens qu'elle prend en compte et supporte la pensée la plus lourde : celle qu'il n'y a pas, qu'il n'y a jamais eu de corps propre (nous sommes toujours déjà jetés dans l'expropriation), l'œuvre d'art la plus sérieuse doit se parer des couleurs chatoyantes du primitif, doit garder la tenue glaciale du *dandy*, doit provoquer l'excitation sur-érotique du fétiche, doit créer un fanatisme proche de celui que l'on éprouve pour les stars de la *pop*, et ce : pour exister *en tant que nécessité*.

La terre est « la légère » (Zarathoustra), parce qu'elle est l'expropriée par excellence, l'errante, la *tournante*. Et notre *tour* doit être à l'image de la terre. Tout arrêt dans le cycle des métamorphoses, tout socle que l'on fait durer en deçà ou au-delà de la simple « étoile dansante » est donc, pour le coup, erreur, aliénation. La vérité ne s'oppose pas à l'erreur, elle s'oppose à la supposée permanence que l'on désire trouver en elle. La vérité est errance et la permanence aliénation. Et toute pensée qui pense l'errance relativement à une permanence perdue, ou manquante, est la pensée la plus fautive et la plus médiocre qui soit : elle est la pensée malheureuse des derniers hommes, la pensée des plus affreux des hommes. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu d'objet en soi, mais des pratiques sacrées traversant l'objet. Il n'y a pas d'objet et l'œuvre unique n'est pas plus unique et autonome que ça ; elle vit et traverse toutes vies par son expropriation originelle, le fait qu'elle n'ait jamais été autre chose qu'une *marchandise absolue qui abolissait toute marchandise et instaurait la présence du sacré*.

La *pop culture* ne trace pas simplement un trait entre l'époque classique et l'époque post-industrielle : la *pop culture* « popise » tout chef d'œuvre passé. Mozart, Satie sont *pop*. Baudelaire, Wilde sont *pop*. Tous ne sont pas *pop* (saint Thomas d'Aquin ou Kant passent difficilement pour *pop*) mais toute œuvre d'art du passé qui parvient

à rivaliser en séduction et en fascination avec un disque de Madonna ou de Michael Jackson, tout en apportant, en plus, comme il se doit, la richesse infinie d'interprétation, la complexité de sensation, la profondeur d'exploration d'une œuvre d'art, a gagné. Les autres, pas. Les autres en sont encore à revendiquer une authenticité et une spécificité culturelle malheureuse devant la fascination exercée par le cinéma d'action américain ou les jeux vidéos japonais. « Rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs » (Guillaume Apollinaire, *Le musicien de Saint-Merry*).

★

PAUL MCCARTNEY : « Les Américains avaient une façon bien définie de faire les choses. Le rêve américain ? Les Beatles étaient très anglais, à l'opposé de leurs méthodes. Dans le *Ed Sullivan Show*, il y avait des bateleurs : Frank Sinatra, Frank Sinatra junior, Elvis même ! Les Beatles avaient cette approche différente : se servir de toutes les nuances, les transformer à la mode britannique, et notre propre chimie faisait le reste. Nous avons beaucoup travaillé notre façon de faire à l'anglaise, et cela nous a pris du temps. Tout ce que nous avions prévu est arrivé. Mais nous avons eu de la chance, et ça a été plus loin que nous ne l'avions imaginé. » La *pop music* est une invention anglaise et baudelairienne : elle est la réponse de l'Angleterre à l'Amérique (créatrice, elle, du *pop art* qui est fondamentalement autre que la *pop culture*, un arrêt dans la compréhension du phénomène, une manière de l'ancrer dans l'histoire de l'art et donc de le dater). La marchandise absolue de Baudelaire était une réponse à l'Exposition Universelle ; la *pop music* est une réponse au plan Marshall. « L'Amérique nous bombarde de choses vides et indifférentes, de simulacres de vie... » se plaignait Rainer Maria Rilke. Lorsque, selon un plan aussi minutieux que le plan Marshall, l'Europe allait devoir faire avec le vide et l'indifférence et qu'elle le veuille ou non ; au lieu de se plaindre et de gémir, l'Angleterre répondit en remplissant ces simulacres d'un bric-à-brac portant le poids de toute l'histoire européenne et en faisant de ce chaos une chose légère, une étoile qui danse. Devant le vide

pesant de l'authenticité, elle répondrait par la légèreté séduisante du plein de l'artifice : la *force de l'amulette* (Baudelaire). Le Baroque était revenu dans sa forme démocratique, ainsi que la *supériorité des peuples nomades, pasteurs, chasseurs, agricoles et mêmes anthropophages* (Baudelaire, encore) sur l'Occident.

La *pop music*, sous sa forme achevée, est un *art de la guerre*. Elle est la victoire de l'Europe, via l'Angleterre, sur l'Amérique libérale, avec les armes de cette dernière. Elvis Presley et Richard Nixon ne s'y sont pas trompés, qui détestèrent immédiatement les Beatles et firent la guerre à John Lennon dès son installation à New York avec Yoko Ono.

La *pop culture* est une *invitation au chamanisme*.

Trois jours après la sortie de *Sgt Pepper's lonely hearts club band*, Jimi Hendrix ouvrit son concert au Saville Theater de Londres avec une reprise du morceau titre. En 1970 à l'île de Wight, il le présentera ainsi à son public : « Voilà le morceau qui devrait remplacer l'hymne national britannique ». En seulement trois jours, il avait eu le temps d'acheter l'album, de l'écouter, de l'aimer, de le comprendre, d'apprendre le morceau titre et de le jouer. Paul McCartney dit de cet événement qu'il lui avait fait entrevoir l'impact de ce qu'ils avaient alors réalisé.

Brian Wilson, le *leader* des Beach Boys, dit qu'il perçut la sortie de *Sgt Pepper* comme une défaite personnelle. *Pet Sounds* n'était pas, ou plus, et ne serait jamais le « plus grand disque de *pop* du monde ». Il en était à mille lieux. *L'Angleterre avait gagné*.

Dans un premier temps, la *pop* a inventé le groupe. Les Beatles étaient « le premier groupe démocratique de l'histoire du rock » (George Martin), un groupe d'amis : autant dire le premier groupe de *pop*.

Dans un deuxième temps, la *pop* a inventé l'album. Le jazz, le rock comme la musique classique avaient comme forme aboutie de la composition : le concert. Depuis *Sgt. Pepper*, la *pop* a comme finalité l'album.

Le premier groupe de *pop music* s'appelle les Beatles.

Le premier album de *pop culture* s'appelle *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. « C'était des chansons impossibles à jouer en

concert, des chansons écrites pour être écoutées sur un disque. C'est ça qui est important » (George Martin).

Nous posons donc l'axiome suivant :

La *pop culture*, c'est-à-dire la culture qui fonde notre temps, parle le langage des Beatles et se tient en avant de nous.



## TABLE DES MATIÈRES

LA MORT DE PAUL MCCARTNEY . . . . .	13
POPPERMOST . . . . .	29
DE CE CÔTÉ-CI . . . . .	45
L'IMPOSTEUR . . . . .	57
MORSE-MOI TOI . . . . .	73
LA MORT DE SHARON TATE . . . . .	89
POPPERWORST . . . . .	103
LE TOUR . . . . .	117
LES BEATLES JOUENT AUX RESIDENTS . . . . .	131
LA MORT DE JOHN LENNON . . . . .	143
PAMPLEMOUSSE . . . . .	157
INDEX DES PERSONNES . . . . .	167