

« *REDUCE ME TO NOTHINGNESS* » : RÉPÉTITION DANS LE NÉO-LIBÉRALISME ENTRE HÉDONISME ET PULSION DE MORT

Adrien ORDONNEAU¹

Résumé : Le XXI^e siècle est parcouru de crises systémiques occultant la manière dont nous nous projetons dans l'avenir. Cette sclérose, intrinsèquement liée au néo-libéralisme, s'illustre dans le célèbre slogan de campagne de Margaret Thatcher : « il n'y a pas d'alternative ». Dans cet article, nous tenterons d'analyser la manière dont cette angoisse politique prend place dans la musique minimaliste, *pop* et *hyperpop* des années 1960 à nos jours. Nous souhaitons ainsi interroger la répétition prenant place dans le contexte postmoderne à travers la théorie butlérienne de répétition et subversion.

Mots clés : néo-libéralisme, accélérationnisme, répétition, stratégie, choc, postmodernisme, minimalisme, *pop*, *hyperpop*, subversion

Abstract: *The 21st century is crossed with systemic crises occulting how we perceive our future. This sclerosis is inherently linked with neoliberalism and Thatcher's slogan: "There is no alternative". In this article, we seek to analyse how this political dread takes place in minimalism, pop, and hyperpop music, from the 1960s to our current time. We want to question the repetition taking place in the postmodern context through Judith Butler's theory of repetition and subversion.*

Keywords: *neoliberalism, accelerationism, repetition, strategy, shock, postmodernism, minimalism, pop, hyperpop, subversion*

Le néo-libéralisme érige le marché en un ordre naturel qui engendre spontanément croissance et stabilité. Dans cette vision, l'analyse économique s'étend à tous les comportements et environnements humains à partir des années 1970². Ainsi va naître ce que Michel Foucault nomme la « biopolitique ». Il reconnaît dans ce néo-libéralisme une gouvernance implicite des désirs, de la santé, de l'hygiène, ou encore de la natalité. En influençant le milieu de l'école, de la santé, des

¹ Doctorant en arts plastiques, Université Rennes 2, Laboratoire PTAC. Thèse : « Politique *unheimlich* : théorie, pratiques artistiques et imaginaires *post-rave* », sous la direction de Philippe Le Guern.

² AUDIER Serge, *Le Colloque Lippmann. Aux origines du néo-libéralisme*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2008, p. 10.

prisons et autres, le système néo-libéral espère inciter chaque personne à réaliser son potentiel économique en devenant entrepreneur. Le marché s'auto-régulerait ainsi par l'offre et la demande, octroyant une capacité d'agir ou non en fonction de prérequis économiques. Une relation complexe de pouvoir entre vivant et politique peut ainsi être observée.

Largement influencée par Foucault, Judith Butler poursuit certains de ces questionnements. Dans sa théorie, le genre prend l'apparence d'une caractéristique naturelle et intime alors qu'il est une performance intériorisée et subie, s'appuyant sur un réseau d'interactions sociales et politiques³. De ce fait, la performativité butlérienne du genre revêt une dimension systémique. Il ne peut y avoir de performativité sans un écosystème d'interactions culturelles et politiques. Judith Butler voit dans les pratiques des *drags* une subversion possible de cette performativité. La répétition des codes de genres jusqu'à l'épuisement démontre en effet leur caractère artificiel et futile. La subversion butlérienne passe ainsi par la répétition artificielle jusqu'à l'épuisement des codes.

Si ce principe a déjà pu être observé sur le plan esthétique dans la musique minimaliste, il peut également être reconnu dans le courant politique accélérationniste souhaitant répéter et accélérer les paradoxes internes du capitalisme jusqu'à son dépassement. Dans ce contexte, nous souhaitons interroger le rôle esthétique et politique de la répétition, entre endoctrinement et subversion, depuis les années 1960 et jusqu'aux courants accélérationnistes des années 2000. Notre méthodologie d'analyse, au croisement de l'analyse butlérienne, des *cultural studies* et de la biopolitique de Foucault, reposera sur une analyse discursive et chronologique d'œuvres dans leurs contextes historiques.

Le rapprochement entre accélérationnisme et théorie butlérienne n'est pas anachronique. Judith Butler est une philosophe affiliée à la *French Theory*, mouvement qui s'est attaché notamment à analyser les structures de pouvoir dans le contexte du postmodernisme. À l'analyse butlérienne et au travail sur le néo-libéralisme de Foucault s'ajoutent de nombreux travaux transdisciplinaires qui lient théorie politique et culturelle. Les travaux de Naomi Klein, Mark Fisher, Fredric Jameson ou Paul B. Preciado nous permettront d'interroger le néo-libéralisme et ses conséquences esthétiques. Dans leur sillage, une pensée accélérationniste sera observée dans les travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari, Jean-François Lyotard, Nick Land, Helen Hester et Alex Sirneck. Enfin, si une critique du transhumanisme corollaire de l'accélérationnisme a pu être instrumentalisée pour nourrir des idées transphobes⁴, notre propre critique de l'accélérationnisme

³ Pour Butler, le comportement et le langage créent une contrainte considérée comme masculine ou féminine sur les personnes. Ces actions sont répétées jusqu'à produire de nouveaux comportements, renforçant chaque fois une réalité qui n'est plus décrite, mais produite. Ces comportements, plutôt que l'organe sexuel, créent le genre. On parle de performativité du genre puisque le genre est performé plutôt qu'exprimé. BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. KRAUS Cynthia, Paris, La Découverte, 2006 [1990], p. 266.

⁴ Collectif PIÈCES ET MAIN D'ŒUVRE, *Ceci n'est pas une femme (à propos des tordus queer)*, 2014. Disponible sur

s'appuiera sur la théorie *queer* et sur une prudence dans l'analyse, loin d'appliquer des vérités prétendument universelles.

Dans un premier temps, la performativité de genre sera mise en parallèle avec une « performativité de crise », c'est-à-dire un conditionnement dans notre perception du réel produit par des discours de crise. Notre corpus artistique s'intéressera à l'œuvre fondatrice du minimalisme *Come Out* de Steve Reich ainsi qu'aux *Disintegration Loops* de William Basinski, qui reflètent toutes les deux des troubles politiques.

Nous analyserons ensuite les liens entre répétition et jouissance masochiste dans la *pop* observés à travers l'économie libidinale de Lyotard. La théorie de Mark Fisher mise en parallèle avec les productions de David Guetta et des Black Eyed Peas démontrera les symptômes d'une répétition aliénante proche d'un investissement dans les crises capitalistes et tirant déjà vers l'accélérationnisme.

Enfin, l'accélérationnisme sera introduit à travers une courte généalogie mise en parallèle avec le courant esthétique *hyperpop*. Celui-ci sera vu comme une résistance *queer* semblable à l'imaginaire accélérationniste. En conclusion, les artistes d'*hyperpop* Charli XCX et Sophie nous permettront d'aborder l'usage de répétition dans le but de dépasser les limites du désir et du genre dans le contexte capitaliste.

Une performativité de crise, Judith Butler et le capitalisme tardif

Si le genre est en crise, c'est en réalité toute la structure du réel qui s'effrite dans le contexte postmoderne de la seconde moitié du XX^e siècle. Depuis les années 1960⁵, le postmodernisme constitue une rupture avec l'élan de renouveau moderniste. Il n'est plus qu'une remise en question des repères et des certitudes. Fredric Jameson y voit le symptôme culturel d'un capitalisme « tardif » privilégiant cette plasticité, où le sens du progrès est défini par des changements sociaux et technologiques inattendus⁶. La répétition et le pastiche y sont devenus des pratiques culturelles omniprésentes, nous laissant dans un sentiment de temporalité suspendue⁷.

*Come Out*⁸ de Steve Reich nous semble être une œuvre particulièrement représentative de cette logique. En 1966, l'activiste et écrivain Truman Nelson offre à Steve Reich 10 heures

http://www.piecesetmaindoeuvre.com/IMG/pdf/Ceci_n_est_pas_une_femme.pdf (consulté le 9 mars 2022).

⁵ Voir JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. NEVOLTRY Florence, Paris, Beaux-Arts de Paris, coll. « n.b », 2017, p. 33.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 8-9.

⁸ REICH Steve, *Come Out*, Columbia Records, 1966.

d'enregistrements documentant un incident connu sous le nom de *Harlem Six*. Des adolescents y décrivent la violence policière dont ils ont été victimes après avoir accidentellement trébuché sur un cageot de fruits. Arrêtés, violentés, puis accusés d'un meurtre qu'ils n'avaient pas commis, ils furent harcelés et torturés jusqu'à livrer des aveux sous la contrainte. Truman Nelson espérait que l'œuvre de Steve Reich rassemble les fonds nécessaires pour les innocenter, à la suite de quoi cinq des six accusés furent effectivement libérés.

L'œuvre de Steve Reich consiste en la répétition d'une phrase prononcée par Daniel Hamm, alors âgé de 18 ans. Celui-ci explique comment il était forcé de rouvrir ses hématomes pour rendre visibles les sévices que les policiers lui avaient fait subir et ainsi être transféré dans un hôpital⁹. Steve Reich exploitait les défauts de lecteur de bandes magnétiques pour produire des déphasages en canon de la même phrase, réduite en quelques mots « sortir / pour leur montrer¹⁰ ». Le message y est répété jusqu'à perdre son sens et sa structure dans une approche plastique du son, focalisé sur les textures, le déphasage et la répétition.

En produisant cette répétition hypnotique, la phrase initialement violente se déroule en une masse sonore produisant un état de stupeur, voire d'ivresse. Un témoignage individuel permettait ainsi de traiter un événement collectif et politique, en articulant le particulier et l'ensemble. La composition soulignait le caractère systémique des violences raciales aux États-Unis dans une structure formaliste. Cette œuvre fondera le minimalisme et restera un catalyseur pour penser les relations de pouvoir. Pour le minimalisme, la musique est « un processus continu », reflet du postmodernisme et de son rapport particulier au temps et à la production¹¹.

Du fait de son histoire, *Come Out* ne semble pas seulement être le reflet du postmodernisme, mais également le témoignage d'une forme d'endoctrinement par le choc. Le choc est défini ici comme un état second résultant de violences soudaines, répétées jusqu'à l'anéantissement des défenses et des capacités à agir par soi-même. Chez Butler, les sciences et le langage sont pareillement décrits comme des instruments de coercition, permettant de produire la réalité qu'ils prétendent décrire. Le genre est aussi ce qui humanise les individus, sous peine de quoi ceux-ci seraient punis¹². Déjà dans les années 1960, des expériences de reconditionnement par électrochocs illustraient parfaitement une version expérimentale et brutale de la théorie butlérienne.

Au *McGill University's Allan Memorial Institute* du Canada, le psychiatre Ewen Cameron expérimentait, avec le soutien financier de la CIA, des tentatives de reconditionnement de l'esprit

⁹ Issu d'une traduction personnelle de la phrase « *I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them* ».

¹⁰ Traduction personnelle de « *Come out / to show them* ».

¹¹ BURRIS Jenifer et SOULARD Ida, *Marfa Sounding*, Milan, Mousse Publishing, 2021, p. 6-7.

¹² BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 263.

sur des patient·e·s atteint·e·s de schizophrénie et de dépression¹³. Opposé à la thérapie par la parole de Freud, Ewen Cameron pensait pouvoir réinitialiser l'esprit par un procédé qu'il appelait « *psychic driving*¹⁴ ». Le procédé se rapprochait plus de la torture que des fantasmes de contrôle mental propres aux années 1960. Ewen Cameron comparait lui-même ses patient·e·s à des communistes qu'il s'agissait de « briser » lors d'interrogatoires¹⁵. Les patient·e·s absorbaient ensuite de nouvelles informations avec des cassettes répétant en boucle des phrases telles que : « Tu es une bonne mère et une bonne épouse », « Les gens apprécient ta compagnie » pendant 16 à 20 heures par jour, parfois même pendant une durée de 101 jours¹⁶. Le processus détruisait en réalité les patient·e·s, les ramenant à des stades antérieurs de développement, sans pouvoir les reconstruire¹⁷.

Les expériences musicales minimalistes se distinguent de cette répétition tortionnaire par la possibilité de l'échec et du déphasage observé dans *Come Out*. Pour Butler, la discontinuité des répétitions finit par révéler l'absence d'un genre « naturel¹⁸ ». La répétition jusqu'à l'épuisement du dispositif technique permettrait ainsi de révéler l'artificialité. De nombreuses autres œuvres ont depuis exprimé les crises répétées du néo-libéralisme.

Les *Disintegration Loops*¹⁹ de William Basinski constituent une composition plus tardive du minimalisme prenant la forme de cet effondrement continu d'un processus. Elles sont tristement célèbres pour avoir été enregistrées pendant les attaques du *World Trade Center* auxquelles l'artiste a assisté depuis son toit à Brooklyn. Les *Disintegration Loops* sont constituées de séries de boucles se dégradant et disparaissant au fur et à mesure de leurs enregistrements lors de la numérisation de vieilles bandes magnétiques. Elles sont considérées comme une œuvre exprimant l'échec du capitalisme et du progrès de la modernité, interprétation qui fait l'objet d'un large consensus académique²⁰.

¹³ KLEIN Naomi, *The Shock Doctrine, The Rise of Disaster Capitalism*, Londres, Penguin Random House, 2007, p. 28.

¹⁴ CAMERON Ewen, « *Psychic Driving* », *American Journal of Psychiatry*, Vol. 112, No. 7, 1956, p. 502-509.

¹⁵ KLEIN Naomi, *The Shock Doctrine, The Rise of Disaster Capitalism, op. cit.*, p. 37.

¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷ Dans l'ouvrage de Naomi Klein, Marilyn Rice se décrira comme « vidée » de toute personnalité en se comparant à Ève ; Gail Kastner, une autre victime du docteur, était atteinte de trouble de la mémoire, de douleurs chroniques et d'incontinence. Elle passera le reste de sa vie à reconstruire ses souvenirs, à partir de son dossier médical et d'articles écrits par Ewen Cameron. *Ibid.*

¹⁸ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité, op. cit.*, p. 265.

¹⁹ BASINSKI William, *Disintegration Loops*, 2062, 2002.

²⁰ En dehors de l'ouvrage de Mark Fisher *Ghost of my Life* sur lequel nous faisons reposer notre analyse, on peut citer entre autres l'article « *The Slow Sublime and 9/11: Insecurity and Fear in William Basinski's The Disintegration Loops* » de Ellis JONES, *Music & Politics*, Vol. VIII, No. 1, 2014, disponible sur <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0008.101> (consulté le 29 septembre 2023), ou encore « *Traumatic Ruins and the Archeology of Sound: William Basinski's The Disintegration Loops* » de Lindsay BALFOUR, *Journal of Sonic Studies*, Vol.16, 2018, disponible sur <https://www.researchcatalogue.net/view/455115/455116> (consulté le 29 septembre 2023).

Mark Fisher analysera dans cette modernité une mélancolie pathologique propre au capitalisme tardif, hanté par les promesses de progrès inabouties²¹. Le craquement des boucles évoque la disparition d'un régime de matérialité, numérisé à mesure de leur disparition. Les *Disintegration Loops* refléteraient finalement une promesse de fuite « de la fragilité de l'analogique à la duplicité infinie du numérique²² ». Mark Fisher voit dans ces répétitions la perte même de la possibilité de deuil. Alors que la télévision offrait du contenu audiovisuel fugace, Internet permet désormais la relecture infinie du moindre contenu²³.

Pour Fisher, la normalisation de la crise a produit une situation dans laquelle la possibilité d'un retour à une situation normale est impossible à imaginer²⁴. Le XXI^e siècle serait ainsi caractérisé par une incapacité à envisager l'avenir. Sur le même modèle que la performativité butlérienne, les comportements issus de crises et de chocs se répètent dans la culture et produisent la réalité qu'ils décrivent. Nous appellerons ce processus la performativité de crise.

Pulsion de mort et présent continu

De nombreuses crises ont suivi le choc du 11 septembre 2001. La crise des *subprimes* de 2008, les attentats de 2015 ou la crise sanitaire de 2020 ont progressivement transformé nos manières de percevoir le réel. Pour la théoricienne Naomi Klein, les expériences d'électrochocs de Cameron ont inspiré les pratiques économiques néo-libérales de Milton Friedman. Ce prix Nobel d'économie considérait que la population devait passer par des thérapies de choc permettant d'augmenter sa compétitivité²⁵. Lorsqu'une crise avait lieu, Friedman voyait s'ouvrir une fenêtre hors de la « tyrannie du *statu quo* » permettant de réformer sans résistance²⁶.

Cette stratégie fut expérimentée pour la première fois au Chili, déjà gravement atteint par des restrictions économiques provoquées par les États-Unis, à la suite de l'investiture du président socialiste Salvador Allende. Le coup d'État de Pinochet, soutenu par la CIA, permit par la suite de privatiser une grande partie du pays. Après les divers chocs économiques et démocratiques, un troisième trauma, celui des camps de concentration, finit d'annihiler les résistances de la population. Les mesures néo-libérales n'engendrèrent aucune protestation et menèrent la population dans une

²¹ FISHER Mark, *Ghosts of my Life, Writing on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester UK, Washington USA, Zero Books, 2014, p. 81.

²² *Ibid.*, p. 144.

²³ *Ibid.*

²⁴ FISHER Mark, *Capitalist Realism*, Winchester UK, Washington USA, Zero Books, 2009, p. 1.

²⁵ KLEIN Naomi, *The Shock Doctrine, The Rise of Disaster Capitalism*, op. cit., p. 7.

²⁶ FRIEDMAN Milton et FRIEDMAN Rose, *Tyranny of the Status Quo*, San Diego, Harcourt Brace, Jovanovitch, 1984, p. 3.

grande pauvreté. Les parents s'adaptèrent en sautant des repas et en nourrissant leurs bébés au *maté*, un thé traditionnel coupant la faim. Celles et ceux qui mouraient de malnutrition étaient enterrés silencieusement²⁷.

Le cas du Chili servira de modèle pour une stratégie du choc répétée partout dans le monde²⁸. La nature des crises n'a pas d'importance. Milton Friedman a par exemple profité de l'ouragan Katrina pour recommander les privatisations des écoles qu'il fallait reconstruire en Louisiane²⁹. Seule compte la régression des défenses, reposant sur une répétition de chocs. Pour Naomi Klein ce procédé est comparable à la torture, qui rend la familiarité du réel aliénante³⁰. Elle se base d'ailleurs sur les expériences de torture de Guantánamo Bay et Abou Ghraïb, pour développer ce lien entre crise, choc et néo-libéralisme. Ces mêmes lieux s'étaient également inspirés des expériences d'Ewen Cameron en obtenant des résultats similaires par la répétition en boucle de musique³¹. L'effort de guerre fourni à la suite de la crise de 2001 pouvait relancer l'économie. La torture qui y était perpétrée traumatisait des populations entières et avait par extension un bénéfice économique, puisqu'elle produisait l'état de choc recherché par Friedman.

Par comparaison, la pop apparaît comme le genre musical fétiche du capitalisme et n'est pas dénuée de liens avec les crises que nous traversons. Elle performe généralement une jouissance hédoniste. Depuis Miami (où il se confinait pendant la crise sanitaire), David Guetta déclarait que son morceau « un peu bête » *I Gotta Feeling*³² visait à « donner du bonheur aux gens³³ » au pire de la crise économique de 2008. Le morceau était diffusé en boucle partout. Dans les centres commerciaux, les bars, les transports publics, il était impossible d'échapper à cette injonction à faire la fête. Cette répétition à travers tous les canaux de communications finit par produire l'effet inverse en se conjuguant à la souffrance de la crise économique. Elle participait ainsi à une performativité de crise, prônant le refoulement du désastre.

La répétition joue encore une fois un rôle majeur dans la composition. Le refrain, répété neuf fois, continue d'affirmer que la soirée sera une bonne soirée. Les couplets avancent essentiellement de nouveaux appels à la fête couplés à des injonctions à consommer et détruire tels que « *I got my money, let's spend it up. Go out and smash it, like oh my God* », « *Let's paint the*

²⁷ KLEIN Naomi, *The Shock Doctrine, The Rise of Disaster Capitalism*, op. cit., p. 111.

²⁸ *Ibid.*, p. 86-87.

²⁹ *Ibid.*, p. 4-5.

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ *Ibid.*, p. 368-369.

³² THE BLACK EYED PEAS featuring DAVID GUETTA, *I Gotta Feeling*, Interscope Records, 2009.

³³ Interview Konbini de David Guetta pendant la crise sanitaire de 2020, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=m6CsL-Te9e0&t=217s> (consulté le 9 mars 2022).

town, we'll shut it down », et « *Let's burn the roof, and then we'll do it again*³⁴ ». Mais le langage régresse progressivement jusqu'à ne devenir qu'une répétition étrange de sommations :

Let's do it, let's do it, let's do it, (Let's do it) let's do it
And do it (do it), and do it, let's live it up
And do it (do it), and do it (and do it)
And do it, do it, do it (and do it)
Let's do it (and do it), let's do it (and do it)
*Let's do it (hey), do it (hey), do it (hey), do it*³⁵

« Le faire », « le vivre » « et le refaire », mais faire et vivre quoi ? *I Gotta Feeling* ne parvient pas à masquer l'incertitude provoquée par la crise économique. Une tristesse précaire peut y être décelée au-delà de l'apparente positivité. Mark Fisher y reconnaîtra la fétichisation d'un plaisir passé plutôt que l'anticipation d'un plaisir à venir³⁶. En mimant les codes esthétiques *rave* de la fin des années 1980, *I Gotta Feeling* nie le fait que cette culture ait disparu depuis vingt ans, écrasée notamment par la répression de Margaret Thatcher. Le rapport au temps de l'œuvre se dilate finalement dans un présent continu, caractéristique du choc. « Le soir » auquel les *Black Eyed Peas* n'ont cessé de faire référence devient une énumération des jours de la semaine. Il ne s'agit plus de faire la fête jusqu'au bout de la nuit, mais plutôt de ne jamais s'arrêter en vivant dans un présent éternel³⁷.

Cette répétition mécanique calque le processus postmoderne vidé de sens. Peut-être peut-on reconnaître dans cet hédonisme une forme de jouissance masochiste. Dans son ouvrage *Économie libidinale*, Lyotard affirmait que la classe laborieuse jouissait de la dégradation de ses corps, de son travail dans les mines, les usines et les fonderies, de la décomposition de son identité aliénée par « la répétition du même dans le boulot, le même geste, les mêmes allées et venues dans l'atelier³⁸ ». Cette pensée marxiste infusée de théorie psychanalytique tentait de justifier l'acceptation perverse de l'aliénation capitaliste par une jouissance masochiste et inconsciente. Lyotard ne condamnait pas ces ouvriers mais désignait cette force « dissimulée » des travailleurs pour supporter la folie de leurs conditions de travail³⁹. Cette force fait référence à la pulsion de mort théorisée par Freud⁴⁰, un

³⁴ « J'ai mon argent, dépensons-le. Fracassons-le dehors, comme ho mon Dieu », « Peignons la ville, nous l'éteindrons », « Brûlons le toit, et ensuite nous recommencerons ». Traduction personnelle.

³⁵ « Faisons-le, faisons-le, faisons le ». Traduction personnelle.

³⁶ FISHER Mark, *Ghosts of my Life, Writing on Depression Hauntology and Lost Futures*, op. cit., p. 180-181.

³⁷ DIPIERO Dan, « Danser jusqu'à l'effondrement, la pop festive de l'après-crise », trad. GHINAUDO Julie et HEUGUET Guillaume, *Audimat*, n° 13, 2020, p. 11-26, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-audimat-2020-1-page-11.htm> (consulté le 9 mars 2022).

³⁸ LYOTARD Jean-François, *Économie libidinale*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974, p. 136.

³⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁰ FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. ALTOUNIAN Janine, BOURGUIGNON André, COTET Pierre et RAUZY Alain, Paris, PUF, 2019.

mécanisme inconscient poussant à répéter des expériences qui sont désagréables. Nous y reviendrons.

Les appels à la destruction jouissive de *I Gotta Feeling* semblent s'accorder avec cette étrange hybridation, mais l'œuvre n'est pas isolée dans cette démarche. Fisher reconnaîtra par exemple dans *Last Friday Night*⁴¹ de Katy Perry un plaisir *sisyphéen* incarné dans un refrain traduisant une forme de désespoir⁴² :

*Always say we're gonna stop
This Friday night
Do it all again*⁴³...

Il remarquera dans *Play Hard*⁴⁴ de David Guetta un parallèle entre travail et plaisir (« *Keep partyin' like it's your job* »)⁴⁵. L'album *The E.N.D.*⁴⁶ (pour « *The Energy Never Dies* ») sur lequel figurait *I Gotta Feeling* s'ouvrait déjà par le titre *Boom Boom Pow*. Le même imaginaire insidieux se déployait dans le vidéoclip alternant des images de champignons atomiques et de guerre, avec des humanoïdes futuristes dansant sur des rythmes empruntant au hip-hop et à la techno de la fin des années 1980. Le premier couplet suggérait déjà cet imaginaire ambigu :

*This is the end, and the beginning...
Forever infinite
Welcome*⁴⁷

L'hyperpop comme subversion accélérationniste

Au cœur de ces innombrables hybridations siègent les principes de base du mouvement accélérationniste. On fait souvent remonter son origine à l'*Anti-Cédipe*⁴⁸, premier ouvrage à poser concrètement une stratégie d'accélération à travers et au-delà du capitalisme. Deleuze et Guattari y voient la schizophrénie comme un trouble particulier du capitalisme, perçu comme métaphore stratégique et révolutionnaire. La capacité du capitalisme à déterritorialiser, c'est-à-dire à décontextualiser un ensemble de relations pour le réactualiser dans un autre contexte, se retrouverait dans le désir impermanent du schizophrène. Les auteurs suggéraient ainsi qu'une voie

⁴¹ PERRY Katy, *Last Friday Night*, Capitol Records, 2011.

⁴² FISHER Mark, *Ghosts of my Life, Writing on Depression Hauntology and Lost Futures*, op. cit., p. 179.

⁴³ « Toujours dire qu'on va arrêter. Ce vendredi soir. Le refaire encore... ». Traduction personnelle.

⁴⁴ GUETTA David, *Play Hard*, EMI Music France, 2013.

⁴⁵ FISHER Mark, *Ghosts of my Life, Writing on Depression Hauntology and Lost Futures*, op. cit., p. 180-181.

⁴⁶ THE BLACK EYED PEAS, *The E.N.D.*, Interscope, 2009.

⁴⁷ « C'est la fin et le début... Pour toujours infinis. Bienvenue ». Traduction personnelle.

⁴⁸ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Cédipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.

révolutionnaire pourrait être d'accélérer les contradictions internes du capitalisme pour provoquer son dépassement en une nouvelle forme : « car peut-être les flux ne sont pas encore assez déterritorialisés, pas assez décodés, du point de vue d'une théorie et d'une pratique des flux à haute teneur schizophrénique. Non pas se retirer du procès, mais aller plus loin, "accélérer le procès" comme disait Nietzsche : en vérité, dans cette matière, nous n'avons encore rien vu⁴⁹ ». Lyotard, avec le plaisir sadomasochiste souligné dans son économie libidinale, ira encore plus loin en affirmant qu'il n'existe pas de désir en dehors du capitalisme, que cette souffrance et cette destruction sont en réalité des sources de jouissance⁵⁰.

Cette idée s'est par la suite formalisée dans la théorie controversée et anti-humaniste de Nick Land. Transformé par les avancées numériques et la science-fiction cyberpunk, le dépassement du capital est devenu un dépassement de l'humain dans son intégration machinique⁵¹. L'ordinateur est lui-même devenu un symbole d'accélération, notamment par sa capacité à contrôler des drones de guerre dont l'usage fut largement étendu après 2001⁵². D'autres courants accélérationnistes voyaient en cette technologie la promesse d'un dépassement socialiste. Alex Williams et Nick Srnicek espéraient, dans leur *Manifeste accélérationniste*, profiter des innovations créées par le capitalisme pour détourner la technologie et la mettre au service d'une politique socialiste⁵³. Le manifeste *Xenofeminism: A Politics for Alienation*, créé par le collectif Laboria Cuboniks, entend quant à lui se saisir des technologies et de la rationalité, considérée comme valeur patriarcale et capitaliste, pour les mettre au service du féminisme et de l'abolition des genres⁵⁴.

En ce sens, l'accélérationnisme absorbe une stratégie du choc devenue système et objectif dans laquelle seul compte le dépassement, même s'il doit passer au travers de l'apocalypse⁵⁵. Si la *pop* ne suffit plus à articuler cette ambition, l'*hyperpop*⁵⁶, parfois appelée *PC music*, semble porter une partie de cet imaginaire. Le genre sature en effet les composantes esthétiques de la *pop* jusqu'à

⁴⁹ *Ibid.*, p. 288.

⁵⁰ NOYS Benjamin, *Malign Velocities, Capitalism and Accelerationism*, Winchester UK, Washington USA, Zero Books, 2014, p. 3.

⁵¹ *Ibid.*, p. 55.

⁵² Chaque président des États-Unis après George W. Bush multiplier les frappes de drones et l'étendue de leur usage en augmentant mécaniquement les pertes civiles. L'obligation d'enquêter sur des suspects avant de les exécuter par frappe de drone disparut sous la présidence de Barack Obama pour cibler et tuer n'importe quelle personne suspectée d'appartenir à un réseau terroriste. STERIO Milena, « Lethal Use of Drones: When the Executive Is the Judge, Jury, and Executioner », *The Independent Review*, Vol. 23, No. 1, 2018, p. 35-50, disponible sur <https://www.jstor.org/stable/26591798> (consulté le 9 mars 2022).

⁵³ WILLIAMS Alex et SRNICEK Nick, *Manifeste accélérationniste*, trad. CITTON Yves, disponible sur <https://syntheticedifice.files.wordpress.com/2014/03/manifesteaccelerationniste-multitudes56-2014.pdf> (consulté le 9 mars 2022).

⁵⁴ LABORIA CUBONIKS, *Xénoféminisme : Une politique de l'aliénation*, disponible sur <https://laboriacuboniks.net/manifesto/xenofeminisme-une-politique-de-lalienation/> (consulté le 9 mars 2022).

⁵⁵ NOYS Benjamin, *Malign Velocities, Capitalism and Accelerationism*, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁶ Julie Ackermann décrit le genre également appelé PC Music comme une « [...] synthèse entre la pop commerciale la plus sucrée et l'avant-garde expérimentale de type Autechre/Aphex Twin ». ACKERMANN Julie, « Hyperpop maxicinge », *Audimat*, N° 18, 2022, p.13-31.

créer un trouble important mêlant plaisir et aliénation. Charli XCX a réalisé une transition de la *pop* vers l'*hyperpop* au milieu de sa carrière. Le vocodeur, si apprécié dans la pop pour son contrôle et son uniformisation de la tonalité, était déjà utilisé. Dans son évolution *hyperpop*, Charli XCX multipliera son usage en mettant en valeur son artificialité grâce à des changements brusques et répétés de tonalités. Le morceau *Claws*⁵⁷, est issu de l'album *How I'm Feeling Now*, composé en réaction directe à la crise sanitaire de 2020. Les rythmes y sont intensément saturés. Des glitches et synthétiseurs futuristes alternent avec une voix exaltée et légère contrastant fortement avec la violence cybernétique de la composition. Les paroles qui semblent fantasmer l'amour en quarantaine s'articulent autour du refrain répétant de manière innocente et robotique :

I like, I like, I like, I like, I like everything about you.
I like, I like, I like, I like, I like everything about you.
I like, I like, I like, I like, I like everything about you.
I like, I like, I like, I like, I like everything about you.
*I like, I like, I like, I like, I like everything about you*⁵⁸.

Progressivement, la phrase s'effritera pour ne conserver que quelques mots avec un traitement de la voix de plus en plus synthétique :

I, I, I, I, I like everything about you
I, I, I, I, I, everything about you
Everything about you
Every (Yeah-yeah-yeah-yeah-yeah)

Dans le vidéoclip⁵⁹, Charli XCX porte une combinaison verte devant un fond vert. Le montage rapide la fait changer de tenue à chaque plan et l'incruste dans des paysages numériques variés. Dans ces décors fantasmagoriques et artificiels s'animent de nombreux objets de consommation, des voitures et des chaussures, mêlés à des arcs-en-ciel, des papillons ou des paillettes. Des mutants à la peau caoutchouteuse se lamentent, ou allongent leur cou pour s'embrasser. La combinaison verte de l'artiste reste parfois apparente, rappelant la construction de cette machinerie exaltée. Le vidéoclip finira par s'effondrer avec l'artiste embrassant son partenaire, scène accompagnée par une saturation culminante rappelant l'analogie du *drop*⁶⁰ et de l'orgasme.

La répétition comme preuve d'une construction artificielle évoque la perte d'origine des *drags* révélée dans la subversion butlérienne. L'espoir de subversion repose dans « l'échec possible

⁵⁷ CHARLI XCX, *Claws*, album *How I'm Feeling Now*, Asylum Records, 2020.

⁵⁸ « J'aime, j'aime, j'aime, j'aime, j'aime tout à propos de toi ». Traduction personnelle.

⁵⁹ CHARLI XCX, *Claws*, réalisé par Charlotte Rutherford, Asylum Records, 2020.

⁶⁰ Un *drop* est en musique électronique une figure de style consistant à construire un seuil duquel un changement rythmique et harmonique brusque va se produire dans la composition. Ce seuil est généralement amené par la répétition de plus en plus rapide de percussions.

de la répétition, toute déformation ou toute répétition parodique montrant combien l'effet fantasmagorique de l'identité durable est une construction politiquement vulnérable⁶¹ ». À cet égard, Paul B. Preciado a décrit dans son propre manifeste, *Testo Junkie*⁶² la manière dont il prenait de la testostérone de manière répétée et illégale, non pour devenir un homme alors qu'il était juridiquement une femme, mais pour trahir ce que la société avait voulu faire de lui. Il espérait ainsi repousser les limites du genre et de la sexualité, considérées dans la continuité de la biopolitique de Foucault comme « objet de gestion politique de la vie » manipulé « à travers les nouvelles dynamiques du techno-capitalisme avancé⁶³ ».

Le dépassement du genre est largement représenté par les artistes de l'*hyperpop* dont la plupart sont ouvertement *queer*. L'artiste Sophie se place résolument comme une porteuse du genre et de ces ambitions ontologiques. Dans son œuvre, le corps est une marchandise polymorphe⁶⁴. Son vidéoclip *Shop my Face*⁶⁵ exacerbe cette plasticité sur le plan sonore et visuel. Les percussions sont synthétisées⁶⁶ et possèdent de fait un timbre particulièrement clair s'accordant avec des flashes de stroboscopes violents et hypnotisants. Au milieu de ces stimulations apparaissent des objets cosmétiques tels que du maquillage, mis en parallèle avec des fleurs, de la peau, de la viande, des logos de réseaux sociaux et des captchas « êtes-vous un robot ? ».

Des lettrages illustrent par fragments ce qu'une voix synthétique semble méticuleusement articuler : « *artificial bloom* », « *hydroponic skin* », « *chemical release* », « *synthesize the real* ». Cette voix basse et saturée contraste fortement avec la voix aiguë et sensuelle de Sophie. Une dichotomie s'opère, caricaturant le dialogue entre *logos* et *eros* des voix masculines et féminines généralement présent dans la *pop* et le rap. Chez Sophie, ce dialogue sature la raison en une forme oppressive. Le visage de Sophie apparaît de nombreuses fois, modélisé en 3D, avant de se déformer au son de sa voix. Il se gonfle, se vide, dégouline, se fragmente. Le refrain ne laisse aucune ambiguïté :

My face is the front of shop
My face is the real shop front
My shop is the face I front

⁶¹ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 265.

⁶² PRECIADO Paul B., *Testo Junkie, Sexe drogue et biopolitique*, Paris, Bernard Grasset, 2008.

⁶³ *Ibid*, p. 25.

⁶⁴ Avant de lancer sa carrière solo, Sophie composait les morceaux de l'artiste QT, dont le nom fait référence à une boisson énergisante futuriste et fictive. Le vidéoclip *Hey QT* réalisé par Bradley et Pablo en avril 2015 pour XL Recordings, se présente comme une publicité commercialisant le produit du même nom que l'artiste. Un engouement mécanique et étrange dans quatre minutes de vidéo marketing et glamour agressive. Cette esthétique est au cœur de l'*hyperpop*.

⁶⁵ SOPHIE, *Shop my Face*, réalisé par Sophie, Transgressive Records, 2018.

⁶⁶ Interview de Sophie, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=2ifh0tDrwBA> (consulté le 10 mai 2021).

*I'm real when I shop my face*⁶⁷

Dans la répétition rythmique des flashes, le paradoxe accélérationniste se déploie entre glamour *pop* et violence mécanique. La marchandisation et transformation du corps, et la répétition instinctive de processus et de pulsions grâce à la technologie, rappellent simultanément une dystopie futuriste et un idéal onirique. La rythmique se suspendra d'ailleurs pendant une minute vers la fin de la composition, laissant à Sophie la place de déclamer une sensualité caricaturale érotisant la mort :

*So you must be the one, That I've seen in my dreams
Come on, touch me, Set my spirit free
Ooh-ooh, test me
Do you feel what I feel? Do you see what I see?
Ooh, reduce me to nothingness*⁶⁸

Sophie meurt le 30 janvier 2021 en chutant de son balcon alors qu'elle essayait d'observer la lune. L'artiste qui était ouvertement transgenre est remémorée comme un porte-étendard de l'expérience *queer* dans la pop culture. L'artiste Rina Sawayama a elle-même célébré cette communauté dans son titre *Chosen Family*⁶⁹. La plupart des artistes de l'*hyperpop* ont rendu hommage à Sophie pour son apport à la visibilité des personnes *queer*.

Conclusion

L'*hyperpop*, par sa capacité à mettre en valeur l'artificiel, traduit une performativité imparfaite, plutôt que l'expression d'une origine naturelle. Elle démontre dans une sensibilité collective la construction culturelle du désir et du genre, rejoignant ainsi les objectifs du Xénoféminisme. Ses productions artistiques devenues populaires constituent une victoire pour la communauté *queer* qui a pu imposer ses problématiques ontologiques dans l'imaginaire collectif. Celle-ci repose pourtant sur la dialectique paradoxale *jouissance-souffrance* que nous avons observée dans les répétitions orchestrées par le néo-libéralisme et la *pop*. L'aporie postmoderne du capitalisme tardif semble cependant s'être transformée.

Si nous avons en effet pu constater son lien intrinsèque avec la répétition dans l'art minimaliste des années 60, cette répétition s'est avérée être un outil pour exprimer la condition

⁶⁷ « Mon visage est la façade de la boutique. Mon visage est la vraie vitrine. Ma boutique est le visage que j'expose. Je suis réelle quand je marchande mon visage ». Traduction personnelle.

⁶⁸ « Tu dois être l'élue, que j'ai vu dans mes rêves. Viens, touche-moi, libère mon esprit. Ooh-ooh teste-moi. Ressens-tu ce que je ressens ? Vois-tu ce que je vois ? Ooh, réduis-moi au néant ». Traduction personnelle.

⁶⁹ SAWAYAMA Rina, *Chosen Family*, Dirty Hit, 2020.

aliénante d'une performativité de crise. Face à l'état d'exception permanent et les répétitions violentes de la stratégie du choc, s'est opposée une répétition discontinue offrant la possibilité d'une irrégularité liant particulier et systémique.

Le conditionnement de cette répétition a constitué le terreau de l'accélérationnisme par l'exploitation de la stratégie du choc et son expression dans la *pop* contemporaine. L'hybridation entre souffrance et plaisir, de même que l'expression d'une temporalité suspendue, sans historicité ni futur, a permis d'observer les liens toujours plus forts avec l'aporie postmoderne à l'origine de l'accélérationnisme.

Nous avons enfin observé l'*hyperpop* à travers le prisme de l'accélérationnisme. De nombreux liens ont pu être analysés entre le mouvement politique et son expression culturelle. Les répétitions ont une fois encore revêtu un statut ambigu, entre subversion butlérienne et réflexe pulsionnel exploité par le capitalisme.

Dans cette ambiguïté omniprésente de la répétition réside la possibilité d'un deuil culturel. La recherche esthétique d'impermanence et d'imprévus omniprésents rappelle l'inquiétante étrangeté. Ce sentiment esthétique majeur du XXI^e siècle est majoritairement connu pour avoir été théorisé par Freud⁷⁰. Il possède des enjeux similaires à la pulsion de mort autour de contraintes et répétitions et fut d'ailleurs conceptualisé au même moment⁷¹. L'inquiétante étrangeté trouve sa source dans l'évolution de la modernité, l'aliénation marxiste des répétitions fordistes, le retour du « même » dans la pulsion de mort ou encore la philosophie *queer*⁷². Elle exprime un trouble entre ce qui est familier et étrange et questionne de fait la nature du progrès⁷³. Ce trouble s'est systématisé par la stratégie du choc comme l'indiquait Naomi Klein, avec la torture rendant la familiarité du réel étrangère.

La dialectique *familier-étrange* de l'inquiétante étrangeté nous force à interroger le réel et remettre en question notre place, de la même manière que la dialectique *continuité-discontinuité* de la subversion butlérienne. Comme le schizophrène de Deleuze et Guattari, elle pourrait échapper à la déterritorialisation capitaliste par une déterritorialisation plus importante. De ce fait, elle contribuerait à l'élaboration d'une subversion capitaliste, voire d'une éthique de l'inquiétante étrangeté. Dans ce seuil constant et incertain apporté par les arts, se trouve la possibilité d'un désir hors des entraves néo-libérales.

⁷⁰ FREUD Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, trad. CAMBON Fernand et PONTALIS Jean-Bertrand, Paris, Gallimard, 2001.

⁷¹ FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, *op. cit.*, p. 2.

⁷² ROYLE Nicholas, *The Uncanny*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. VII.

⁷³ *Ibid.*, p. 3.

Bibliographie

AUDIER Serge, *Le Colloque Lippmann. Aux origines du néo-libéralisme*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2008.

BURRIS Jenifer et SOULARD Ida, *Marfa Sounding*, Milan, Mousse Publishing, 2021.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. KRAUS Cynthia, Paris, La Découverte, 2006 [1990].

CAMERON Ewen, « Psychic Driving », *American Journal of Psychiatry*, Vol. 112, n° 7, 1956, p. 502-509.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.

DIPIERO Dan, « Danser jusqu'à l'effondrement, la pop festive de l'après-crise », trad. GHINAUDO Julie et HEUGUET Guillaume, *Audimat*, n° 13, 2020, p. 11-26, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-audimat-2020-1-page-11.htm> (consulté le 9 mars 2022).

FISHER Mark, *Capitalist Realism, Is There No Alternative?*, Winchester UK, Washington USA, Zero Books, 2009.

FISHER Mark, *Ghosts of my Life, Writing on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester UK, Washington USA, Zero Books, 2014.

FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. ALTOUNIAN Janine, BOURGUIGNON André, COTET Pierre et RAUZY Alain, Paris, PUF, 2019.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, trad. CAMBON Fernand et PONTALIS Jean-Bertrand, Paris, Gallimard, 2001.

FRIEDMAN Milton et FRIEDMAN Rose, *Tyranny of the Status Quo*, San Diego, Harcourt Brace, Jovanovitch, 1984.

JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. NEVOLTRY Florence, Paris, Beaux-Arts de Paris, coll. « n.b », 2017.

KLEIN Naomi, *The Shock Doctrine, the Rise of Disaster Capitalism*, Londres, Penguin Random House, 2007.

LABORIA CUBONIKS, *Xénoféminisme : une politique de l'aliénation*, disponible sur <https://laboriacuboniks.net/manifesto/xenofeminisme-une-politique-de-lalienation/> (consulté le 9 mars 2022).

NOYS Benjamin, *Malign Velocities, Capitalism and Accelerationism*, Winchester UK, Washington USA, Zero Books, 2014.

PIÈCE ET MAIN D'ŒUVRE, *Ceci n'est pas une femme (à propos des tordus queer)*, 2014, disponible sur http://www.piecesetmaindoeuvre.com/IMG/pdf/Ceci_n_est_pas_une_femme.pdf (consulté le 9 mars 2022).

PRECIADO Paul B., *Testo Junkie, Sexe Drogue et Biopolitique*, Paris, Bernard Grasset, 2008.

ROYLE Nicholas, *The Uncanny*, Manchester, Manchester University Press, 2003.

STERIO Milena, « Lethal Use of Drones: When the Executive Is the Judge, Jury, and Executioner », *The Independent Review*, Vol. 23, No. 1, 2018, p. 35-50. Disponible sur <https://www.jstor.org/stable/26591798> (consulté le 9 mars 2022).

WILLIAMS Alex et SRNICEK Nick, *Manifeste accélérationniste*, trad. CITTON Yves, disponible sur <https://syntheticeidifice.files.wordpress.com/2014/03/> et [manifesteaccelerationniste-multitudes56-2014.pdf](#) (consulté le 9 mars 2022).