



jacques attali - bruits

jacques attali

bruits

BRUITS

essai sur l'économie politique de la musique

La musique entretient avec l'argent des rapports étranges, ambigus et prophétiques.

Le musicien, depuis le cantor jusqu'à la vedette du show-business en passant par le jongleur, le ménestrel et le compositeur du xix^e siècle, a toujours été soumis aux pressions et aux censures du pouvoir politique et de celui de l'argent. Il est même devenu un élément essentiel de la société de consommation, un des premiers artistes reproductibles en série, canalisé dans la marchandise.

Encaserné, il est resté cependant révolutionnaire parce que prophétique. Producteur de signe pur, il a annoncé tous les grands changements dans l'organisation économique, politique et idéologique, toutes les grandes crises de nos sociétés. Son œuvre, bruit pour le style dominant, vient créer les styles et les ordres de l'avenir.

En ce sens, on peut montrer que l'essentiel de la politique du xx^e siècle est dans la science économique du xix^e siècle, elle-même

B R U I T S

*essai sur l'économie politique
de la musique*

jacques attali



presses universitaires de france

Osteuropa-Institut
an der Freien Universität Berlin
— Bibliothek (Sz) —

A M A M È R E

inventar-Nr. 17378/77

écouter

sacrifier

représenter

répéter

composer

Stand Nr. Sz Ba VII 160

Dépôt légal. — 1^{re} édition : 1^{er} trimestre 1977
© 1977, Presses Universitaires de France
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

é c o u t e r

Le savoir occidental tente, depuis vingt-cinq siècles, de voir le monde. Il n'a pas compris que le monde ne se regarde pas, il s'entend. Il ne se lit pas, il s'écoute.

Notre science a toujours voulu surveiller, compter, abstraire et castrer les sens, en oubliant que la vie est bruyante et que seule la mort est silencieuse : bruits du travail, bruits des hommes et bruits des bêtes. Bruits achetés, vendus ou interdits. Rien ne se passe d'essentiel où le bruit ne soit présent.

Aujourd'hui, le regard a fait faillite, qui ne voit plus notre avenir, qui a construit un présent fait d'abstraction, de non-sens et de silence. Alors, il faut apprendre à juger une société sur ses bruits, sur son art et sur sa fête plus que sur ses statistiques. A entendre les bruits, on pourra mieux comprendre où nous

entraîne la folie des hommes et des comptes, et quelles espérances sont encore possibles.

Dans ces premières pages, je voudrais résumer les thèmes essentiels de ce livre. La démonstration suivra plus loin.

Parmi les bruits, la musique en tant que production autonome est une invention récente. Jusqu'au XVIII^e siècle même, en effet, elle se fond dans une totalité. Ambiguë et fragile, en apparence mineure et accessoire, elle a envahi notre monde et notre vie quotidienne. Aujourd'hui, elle y est inévitable, comme si un bruit de fond devait de plus en plus, dans un monde devenu insensé, sécuriser les hommes. Aujourd'hui aussi, partout où la musique est présente, l'argent est là. Même si l'on en reste aux comptes, on y consacre déjà dans certains pays plus d'argent qu'à se laver, lire ou boire. La musique, jouissance immatérielle devenue marchandise, vient annoncer une société du signe, de l'immatériel vendu, du rapport social unifié dans l'argent.

Elle annonce, car elle est *prophétique*. Depuis toujours, elle a contenu dans ses principes l'annonce des temps à venir. Ainsi, on verra que si *l'organisation politique du vingtième siècle s'enracine dans la pensée politique du dix-neuvième siècle, celle-ci est presque tout entière en germe dans la musique du dix-huitième*.

Et encore, la musique s'est-elle transformée depuis vingt ans. Cette mutation annonce que les rapports sociaux vont changer. Déjà la production matérielle a cédé la place à l'échange de signe. Le show-business, le star-system, le hit-parade désignent une profonde colonisation institutionnelle et culturelle. La musique est là pour faire entendre des mutations. Elle oblige alors

à l'invention de nouvelles catégories, de nouvelles dynamiques qui régèneront une théorie sociale aujourd'hui cristallisée, piégée, moribonde.

Miroir de la société, elle renvoie à une évidence : la société est beaucoup plus que ce que les catégories de l'économisme, marxiste ou non, voudraient nous laisser croire.

La musique est plus qu'objet d'étude : elle est un moyen de percevoir le monde. Un outil de connaissance. Aujourd'hui, aucune théorisation par le langage ou les mathématiques n'est plus suffisante, parce que trop lourde de signifiants préalables, incapable de rendre compte de l'essentiel du temps : le qualitatif et le flou, la menace et la violence. Les concepts les mieux établis se dissolvent et toutes les théories flottent devant l'ambiguïté croissante des signes usés et échangés. Les représentations disponibles de l'économie, piégées dans des schémas installés au XVII^e siècle ou au plus tard vers 1850, ne peuvent ni prédire, ni décrire, ni même exprimer ce qui nous attend.

Il faut donc imaginer des formes théoriques radicalement neuves pour parler aux nouvelles réalités. La musique, organisation du bruit, est une de ces formes. Elle reflète la fabrication de la société; elle est la bande audible des vibrations et des signes qui font la société. *Instrument de connaissance, elle incite à déchiffrer une forme sonore du savoir*.

Mon intention n'est donc pas ici seulement de théoriser *sur* la musique mais de théoriser *par* la musique. Il en découlera des conclusions étranges, inacceptables, sur la musique et sur la société, sur le passé et sur l'avenir. C'est peut-être pour cela que la musique est

si peu écoutée et que, comme tous les pans de la vie sociale dont les règles s'écroulent (la sexualité, la famille, la politique), on la censure, on refuse encore d'en tirer les conséquences.

La musique apparaîtra, dans les chapitres suivants, comme trouvant son origine dans le meurtre rituel, dont elle est un simulacre, forme mineure de sacrifice et annonciatrice du changement. On verra qu'en cela elle était un attribut du pouvoir politique et religieux, qu'elle signifiait l'ordre, mais aussi annonçait la subversion. Puis, entrée dans l'échange marchand, elle a participé à la croissance et à la création du capital et du spectacle; fétichisée en marchandise, la musique est devenue exemplaire de l'évolution de toute notre société : déritualiser une forme sociale, réprimer une activité du corps, en spécialiser l'exercice, la vendre en spectacle, en généraliser la consommation puis en organiser le stockage jusqu'à la perte de son sens. Elle annonce aujourd'hui, quel que soit le mode de propriété du capital, la mise en place d'une société répétitive où rien ne se passera plus, en même temps que l'émergence d'une subversion formidable, vers une organisation radicalement neuve, jamais encore théorisée, et dont l'autogestion ne donne qu'un écho très assourdi.

En cela, la musique n'est pas innocente : inquantifiable, improductive, pur signe, aujourd'hui à vendre, elle dessine à grands traits la société en construction, où l'informel est produit et consommé en série, où la différence est recrée artificiellement dans la multiplication d'objets quasi identiques.

Aucune société organisée n'existe sans structurer en son sein

des différences. Aucune économie marchande ne se développe sans réduire ces différences dans la série. L'autodestruction du capitalisme est dans cette contradiction, que la musique vit de façon assourdissante : instrument de différenciation, elle est devenue lieu de répétition. Elle-même s'indifférencie, s'anonymise dans la marchandise et se masque dans le vedettariat. Elle donne donc à entendre l'essentiel des contradictions des sociétés développées : une recherche angoissée de la différence perdue, dans une logique où la différence est bannie.

L'art porte la marque de son temps. En est-il pour autant une image claire? Une stratégie de connaissance? Un instrument de lutte? Dans les codes qui structurent les bruits et leurs mutations, s'annoncent une pratique et une lecture théorique nouvelle : *établir des relations entre l'histoire des hommes, la dynamique de l'économie, et l'histoire de la mise en ordre des bruits dans des codes; prédire l'évolution de l'une par les formes de l'autre; interpénétrer l'économique et l'esthétique; montrer que la musique est prophétique et que l'organisation sociale en est l'écho.*

Ce livre n'est donc pas un essai de pluridisciplinarité, mais *un appel à l'indiscipline théorique*, à l'écoute de la matière sonore comme annonce de la société. Le risque peut sembler grand de s'égarer dans le poétique, car la musique a une dimension métaphorique essentielle : « La métaphore n'est pas pour le vrai poète une figure de rhétorique, mais une image substituée qu'il place réellement devant ses yeux à la place d'une idée » (Nietzsche, *L'origine de la tragédie*).

Pourtant la musique est métaphore crédible du réel. Elle n'est ni une activité autonome, ni une impli-

cation automatique de l'infrastructure économique. Elle est annonce, car le changement s'inscrit dans le bruit plus vite qu'il ne transforme la société. En définitive, la société est un jeu de miroirs où toutes les activités se reflètent, se définissent, s'enregistrent et se déforment. En regardant dans l'un, on n'a jamais qu'une image de l'autre. Parfois, un jeu complexe de miroirs donne une vision riche, parce que inattendue et prophétique. Parfois elle ne donne rien, que le vertige du néant.

Mozart ou Bach reflètent le rêve d'harmonie de la bourgeoisie mieux, et avant, toute la théorie politique du XIX^e siècle. Il y a dans les opéras de Chérubini un souffle révolutionnaire rarement atteint dans le débat politique. Joplin, Dylan ou Hendrix en disent plus sur le rêve libérateur des années soixante qu'aucune théorie de la crise. Les produits standardisés des variétés d'aujourd'hui, les hit-parades et le show business sont les caricatures, dérisoires et prophétiques, des formes à venir de la canalisation répressive du désir.

Cette importance cardinale de la musique dans l'annonce de la vision du monde n'est pas nouvelle. Pour Marx la musique est « miroir de la réalité »; pour Nietzsche, « parole de vérité »; pour Freud, « texte à déchiffrer ». Elle est tout cela, parce qu'elle est un des lieux où s'amorcent les mutations et où se secrète la science : « Si vous fermez les yeux, vous perdez le pouvoir d'abstraire » (Michel Serres). Même si ce n'est qu'un détour pour parler à l'homme de l'œuvre de l'homme, pour écouter et faire entendre son aliénation, ressentir l'immensité inacceptable de son futur silence, et l'ampleur de sa créativité en friche. Ecouter

la musique, c'est écouter tous les bruits et se rendre compte que leur appropriation et leur contrôle est reflet de pouvoir, essentiellement politique.

les bruits du pouvoir

BRUITS ET POLITIQUE

Bien plus que les couleurs et les formes, les sons et leurs agencements façonnent les sociétés. Avec le bruit est né le désordre et son contraire : le monde. Avec la musique est né le pouvoir et son contraire : la subversion. Dans le bruit se lisent les codes de la vie, les rapports entre les hommes. Clameurs, Mélodie, Dissonance, Harmonie; lorsqu'il est façonné par l'homme avec des outils spécifiques, lorsqu'il envahit le temps des hommes, lorsqu'il est son, le bruit devient source de projet et de puissance, de rêve : Musique. Cœur de la rationalisation progressive de l'esthétique, et refuge de l'irrationalité résiduelle, moyen de pouvoir et forme de divertissement.

Partout, des codes analysent, marquent, restreignent, dressent, répriment, canalisent les sons primitifs du langage, du corps, des outils, des objets, des rapports avec les autres et avec soi-même.

Toute musique, toute organisation des sons est alors un outil pour créer ou consolider une communauté, une totalité; il est lien d'un pouvoir avec ses sujets et donc plus généralement un attribut du pouvoir, quel qu'il soit. Une théorie du pouvoir exige donc aujourd'hui une théorie de la localisation du bruit et de sa mise en forme. Outil de marquage de leur territoire par les oiseaux, le bruit s'inscrit, dès son origine, dans la panoplie de la puissance. Equivalent à l'énoncé d'un espace, il indique les limites d'un territoire, les moyens de s'y faire entendre et de survivre en y puisant sa nourriture¹. Et, parce que le bruit est source de pouvoir, le pouvoir a toujours été fasciné par son écoute. Dans un texte extraordinaire et peu connu², Leibniz décrit minutieusement l'organisation politique idéale, le « Palais des merveilles », automate harmonieux, où se déploient toutes les sciences du temps et tous les outils du pouvoir : « Ces bâtiments seront construits de telle manière que le maître de la maison puisse entendre et voir tout ce qui se dit et fait sans qu'on ne l'aperçoiasse (*sic*) par le moyen de miroirs et tuyaux, ce qui serait une chose très importante pour l'Etat et une sorte de confessionnal politique. » Ecouter, censurer, enregistrer, surveiller sont armes de pouvoir. La technologie d'écoute, de mise en ordre, de transmission et d'enregistrement du bruit s'inscrit au cœur de ce dispositif. Le symbolisme

1. « Soit donc qu'on recherche l'origine des arts, soit qu'on observe les premiers crieurs, on voit que tout se rapporte dans son principe aux moyens de pourvoir à la subsistance », J.-J. ROUSSEAU, *Essai sur l'inégalité*.

2. « Drôle de pensée touchant une nouvelle sorte de représentation », in E. GERLEND, *Leibnizens Nachgelassene*, p. 246-250, publié par Y. BELAVAL, *NRF*, octobre 1958, et cité par Michel SERRES, dans *Don Juan ou le Palais des Merveilles*, *Les Etudes philosophiques*, n° 3, 1966, p. 389.

des Paroles Gelées, des Tables de la Loi, des bruits enregistrés et de l'écoute, sont des rêves de politologues et des fantasmes d'hommes de pouvoir : écouter, mémoriser, c'est pouvoir interpréter et maîtriser l'histoire, manipuler la culture d'un peuple, canaliser sa violence et son espérance. Qui ne pressent qu'aujourd'hui le processus, poussé à l'extrême, est en train de faire de l'Etat moderne, une gigantesque source unique d'émission de bruit, en même temps qu'une table d'écoute générale? Ecoute de quoi? Pour faire taire qui?

La réponse est donnée, claire et implacable, par les théoriciens du totalitarisme : ils ont tous, indistinctement, expliqué qu'il fallait interdire les bruits subversifs, parce qu'ils annoncent des exigences d'autonomie culturelle, des revendications de différences ou de marginalité : le souci du maintien du tonalisme, la primauté de la mélodie, la méfiance à l'égard des langages, des codes, des instruments nouveaux, le refus de l'anormal se retrouvent dans tous ces régimes, traductions explicites de l'importance politique de la répression culturelle et du contrôle du bruit. Pour Jdanov, par exemple, dans un discours de 1948 jamais réellement désavoué, la musique, instrument de pression politique, doit être tranquille, sécurisante, calme : « Nous avons affaire à une lutte très aiguë, écrivait-il, encore que voilée en surface, entre deux tendances. L'une représente dans la musique soviétique une base saine, progressive, fondée sur la reconnaissance du rôle énorme joué par l'héritage classique, et en particulier par les traditions de l'école musicale russe, sur l'association d'un contenu idéologique élevé, de la vérité réaliste, des liens organiques profonds avec le

peuple. La deuxième tendance exprime un formalisme étranger à l'art soviétique, le rejet de l'héritage classique sous le couvert d'un faux effort vers la nouveauté, le rejet du caractère populaire de la musique, le refus de servir le peuple, cela au bénéfice des émotions étroitement individuelles d'un petit groupe d'esthètes élus. Les compositeurs soviétiques ont deux tâches responsables au plus haut degré. La principale, c'est de *développer* et de parfaire la musique soviétique. L'autre consiste à *défendre* la musique soviétique contre l'intrusion des éléments de la décadence bourgeoise. Il ne faut pas oublier que l'URSS est actuellement l'authentique dépositaire de la culture musicale universelle, de même que, dans tous les autres domaines, *elle est rempart de la civilisation et de la culture humaine contre la décadence bourgeoise et la décomposition de la culture (...)*. Aussi, n'est-ce pas seulement l'oreille musicale, mais aussi *l'oreille politique* des compositeurs soviétiques qui doit être plus sensible. Votre tâche consiste à confirmer la supériorité de la musique soviétique, *à créer une puissante musique soviétique.* » Tout le discours jdanovien est stratégique et militaire : la musique doit être rempart contre la différence ; pour cela, elle doit être puissante et protégée.

On trouve un même souci, une même stratégie et un même vocabulaire chez les théoriciens nationaux-socialistes ; ainsi Stege : « Si l'on interdit le jazz nègre, si des ennemis du peuple composent une musique intellectuelle privée d'âme et de cœur, sans trouver d'auditeurs en Allemagne, ces décisions ne sont pas arbitraires... Que serait-il arrivé si l'évolution esthétique de la musique allemande s'était poursuivie dans la

direction des années d'après-guerre ? Le peuple aurait perdu tout contact avec l'art. Il se serait spirituellement déraciné et d'autant plus qu'il aurait trouvé moins de satisfaction à une musique dégénérée et intellectuelle, bonne à lire plus qu'à écouter. Le fossé entre le peuple et l'art devenait un abîme impossible à franchir, les salles de théâtre et de concert seraient restées vides, et les compositeurs qui travaillent dans une direction opposée à l'âme populaire n'auraient plus eu comme auditeurs qu'eux-mêmes, à supposer qu'ils aient pu continuer à comprendre leurs propres élucubrations... »¹.

Sans nécessairement, comme dans la dictature, en théoriser le contrôle, la dynamique économique et politique des sociétés industrielles à démocratie parlementaire conduit aussi le pouvoir à investir l'art et à investir dans l'art. La monopolisation de l'émission de messages, le contrôle du bruit et l'institutionnalisation du silence des autres sont partout les conditions de pérennité d'un pouvoir. Cette canalisation y prend une forme nouvelle, moins violente et plus subtile : les lois de l'économie politique s'installent en lois de censure. La musique et le musicien deviennent, pour l'essentiel, des objets de consommation comme les autres, récupérateurs de subversion, ou bruits sans sens.

La technique de diffusion de la musique aide aujourd'hui à constituer un système d'écoute et de surveillance sociale. Muzak, la grande entreprise américaine de vente de musique standardisée, se présente comme

1. Fritz STEGE, *La situation actuelle de la musique allemande*, 1938.

« le système de sécurité pour les années 1970 », car elle permet d'utiliser les canaux de diffusion musicale pour y faire circuler des ordres. Le monologue de musiques standardisées, stéréotypées, accompagne et enserme une vie quotidienne où plus personne n'a réellement la parole. Mis à part ceux des exploités qui peuvent encore crier par leur musique, leurs misères, leurs rêves d'absolu et de liberté. Ce qu'on appelle musique aujourd'hui n'est alors, trop souvent, qu'un déguisement du pouvoir monologuant. Jamais pourtant, dérision suprême, les musiciens n'ont autant parlé de communiquer avec leur public, et jamais cette communication n'aura été aussi mystificatrice. La musique ne semble presque plus qu'un prétexte, un peu encombrant, à la gloire des musiciens et à l'expansion d'un nouveau secteur industriel. Pourtant, elle est une activité essentielle du savoir et du rapport social.

SCIENCE, MESSAGE ET TEMPS

« Cette absence remarquable de textes sur la musique »¹ renvoie à l'impossible définition générale, à une ambiguïté fondamentale : « Science de l'emploi rationnel des sons, c'est-à-dire qui entrent dans une échelle, dite gamme », disait le *Littré* à la fin du XIX^e siècle pour la réduire à sa dimension harmonique, pour la confondre avec une pure syntaxe. « Simplicité

1. Michel SERRES, *Esthétique sur Carpaccio*, Hermann, 1975.

limite des signaux », « message limite, mode chiffré de communication des universaux »¹ pointe au contraire Michel Serres pour rappeler que, au-delà de la syntaxe, il y a le sens. Mais quel sens? La musique, c'est la « confrontation dialectique avec le cours du temps »¹.

Science, message et temps, la musique est tout cela à la fois; car elle est, par sa présence, mode de communication entre l'homme et son environnement, mode d'expression sociale, et durée. Elle est thérapeutique, purificatrice, englobante, libératrice, enracinée dans une idée globale du savoir sur le corps, dans la recherche d'exorcisme par le bruit et la danse. Mais elle est, aussi, temps passé à être produite, entendue, échangée.

Elle renvoie alors à la triplicité de toute œuvre humaine, à la fois jouissance du créateur, valeur d'usage pour l'auditeur, et valeur d'échange pour le vendeur. Dans ce jeu de bascule entre les diverses formes possibles de l'activité de l'homme, la musique a été, et est encore, omniprésente : « l'Art est partout puisque l'artifice est au cœur de la réalité »².

MIROIR

Mais plus encore « c'est le miroir dionysiaque du monde » (Nietzsche). « C'est l'homme à l'homme décrit dans le langage des choses » (P. Schaeffer).

1. Michel SERRES, *op. cit.*

2. J. BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, p. 116.

Miroir, car, production immatérielle, elle renvoie à la structuration des paradigmes théoriques, très en avance sur la production concrète. Elle est ainsi surface immatérielle d'enregistrement de l'œuvre des hommes, marque d'un manque, morceau d'utopie à déchiffrer, information en creux, *mémoire* où ceux qui l'entendent enregistrent leurs propres sens personnalisés, précisés, modelés, affirmés avec le temps, mémoire collective de l'ordre et des généalogies, détentrice du verbe et de la partition sociale¹.

Mais elle reflète une réalité en mouvement. Entre la polyphonie primitive, le contrepoint classique, l'harmonie tonale, le dodécaphonisme sériel et la musique électro-acoustique, il n'y a de commun qu'un principe de mise en forme du bruit suivant des syntaxes changeantes. L'histoire de la musique est « l'Odyssée d'une errance, l'aventure de ses absences »².

Pourtant, encore aujourd'hui, la tradition musico-logique et historique veut garder une vision progressive de la musique, tour à tour « primitive », « classique » et « moderne ». Schéma dépassé dans toutes les sciences humaines, où la recherche d'une évolution structurée linéairement est illusoire. Certes, on peut déceler des temps forts, et on verra même que chaque rupture sociale majeure a été précédée par une mutation essentielle dans les codes de la musique, dans son mode d'audition et dans son économie. Ainsi en Europe, au cours de trois périodes et avec trois styles (la musique liturgique du x^e siècle, la musique polyphonique du

xvi^e siècle et l'harmonie des xviii^e et xix^e siècles) la musique s'est exprimée dans un code unique stable, avec des modes d'organisation économique stables; parallèlement une idéologie dominait très clairement les sociétés. Dans les intervalles, des périodes de désarroi et de désordre en ont préparé la naissance. De la même façon, une quatrième période, plus brève, semble s'être mise en place dans les années cinquante, avec un style cohérent fondu dans le creuset de la musique noire américaine, une production stable appuyée sur la formidable demande de la jeunesse dans les pays en expansion économique rapide et sur la nouvelle organisation économique de la diffusion que rendait possible l'enregistrement.

Comme le troupeau de bœufs du peuple des Nuer, miroir et double du peuple, dont parle Girard¹, la musique est parallèle à la société des hommes, structurée comme elle, et changeante avec elle. Elle n'évolue pas linéairement, mais imbriquée dans la complexité et la circularité des mouvements de l'histoire.

Partout, cette simultanéité de l'évolution économique et musicale est présente : on peut, par exemple, jouer avec l'idée que la simultanéité de l'acceptation du demi-ton avec l'expansion des marchands de la Renaissance n'est pas due qu'au hasard. De même, que ce n'est pas sans raison, qu'avant les fureurs et les guerres du xx^e siècle, avant la montée du bruit social, Russolo écrivait, en 1913, *l'Arte Dei Rumori* et le bruit entraînait dans la musique, comme l'industrie dans la peinture. Ou encore, qu'avec la démesure industrielle

1. Cf. ZAHAN, *La dialectique du verbe chez les « Bambaras »*, Mouton, 1963.
2. Michel SERRES, *op. cit.*

1. René GIRARD, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.

apparaît l'usage sans limite des grands orchestres, qu'avec la disparition des tabous émerge une industrie de la musique, poussant jusqu'à la caricature la canalisation marchande des désirs, qu'avec la contestation de la jeunesse, le style rock et la musique soul émergent puis se dissolvent dans la récupération de la jeunesse par les variétés. Enfin, que la forme sage et répressive de la production musicale autorisée aujourd'hui dans les pays à propriété d'Etat, désigne le « socialisme », s'il était vraiment cela, comme le simple successeur du capitalisme, un peu plus efficace et systématique dans la normalisation des hommes et dans la recherche forcenée de la perfection stérilisée et indifférenciée.

A un moment où s'effondrent les valeurs, où les marchandises se mettent à parler entre elles, à la place des hommes, une langue très pauvre (et de plus en plus musicale dans la publicité), éclate l'évidence de la fin des codes esthétiques. « L'odyssée musicale est close, le graphe est bouclé »¹.

Alors peut-on tracer un pont? Ecouter la crise de la société dans celle de sa musique? Et la musique par ses rapports avec l'argent? L'économie politique de la musique est pourtant très particulière; tardivement entrée dans la marchandise, elle flotte dans l'immatériel. Economie sans quantité. Esthétique de la répétition. C'est en cela que l'économie politique de la musique n'est pas marginale mais prémonitoire. Les bruits d'une société sont en avance sur ses images et sur ses conflits matériels.

Notre musique nous dit demain. Ecoutons-la.

1. Michel SERRES, *op. cit.*

LA PROPHÉTIE

La musique est prophétie. Dans ses styles et son organisation économique, elle est en avance sur le reste de la société, parce qu'elle explore, dans un code donné, tout le champ du possible, plus vite que la réalité matérielle ne peut le faire. Elle fait entendre le monde nouveau qui, peu à peu, deviendra visible, s'imposera, réglera l'ordre des choses; elle n'est pas seulement l'image des choses mais le dépassement du quotidien, et l'annonce de leur avenir. En cela, le musicien, même officiel, est dangereux, subversif, inquiétant, et on ne pourra détacher son histoire de celle de la répression et de la surveillance.

Musicien, prêtre, officiant sont d'ailleurs une fonction unique chez les peuples anciens. Chantre du pouvoir, annonciateur de la libération. Il est à la fois dans la société, qui le protège, l'achète, le finance, et hors d'elle, quand il la menace de ses visions. Courtisan et révolutionnaire : pour qui veut bien entendre l'ironie sous la louange, la rupture est derrière la mise en scène. Lorsqu'il rassure, il aliène; lorsqu'il inquiète, il détruit; lorsqu'il parle trop haut, le pouvoir le fait taire. A moins qu'il n'annonce ainsi les clameurs nouvelles et les gloires de pouvoirs en devenir.

Créateur, il modifie la réalité du monde. Parfois consciemment, comme Wagner écrivant en 1848, l'année même où paraissait le *Manifeste communiste*: « Je veux le détruire, cet ordre établi qui divise l'humanité faite

pour être unie en peuples ennemis, en puissants et en faibles, en riches et en pauvres, qui donne aux uns tous les droits et n'en concède aucun aux autres. Car cet état de choses fait qu'il n'y a au monde que des malheureux. Je veux le détruire, cet ordre établi qui transforme des millions d'êtres en esclaves d'une minorité, et fait de cette minorité l'esclave de sa propre puissance, de sa propre richesse. Je veux le détruire, cet ordre établi qui dresse une frontière entre la jouissance et le travail »¹. Superbe appel moderne de celui qui, après les barricades de Dresde, aura « l'attitude du rebelle qui a trahi la rébellion » (Adorno). Ou encore, Berlioz appelant à l'insurrection : « La musique, aujourd'hui dans la force de sa jeunesse, est émancipée, libre : elle fait ce qu'elle veut. Beaucoup de vieilles règles n'ont plus cours : elles furent faites par des observateurs inattentifs ou par des esprits routiniers pour d'autres esprits routiniers. De nouveaux besoins de l'esprit, du cœur et du sens de l'ouïe imposent de nouvelles tentatives et même, dans certains cas, l'infraction des anciennes lois. » Bruits de révolution. Sonorités de pouvoirs. Conflits de bruits, dont il est le mystérieux, l'étrange et ambigu éclaireur; après n'avoir été longtemps qu'enfermé, captif du pouvoir.

1. R. WAGNER, *La Révolution* (1848).

le musicien avant le capital

Le musicien, comme la musique, est ambigu. Il joue double jeu. A la fois *musicus* et *cantor*, reproducteur et prophète. Exclu, il a un regard politique sur la société. Intégré, il en est l'historien, le reflet de ses plus profondes valeurs. Il parle sur et contre elle. Cette dualité est présente, avant que le capital ne vienne lui imposer des règles et des censures. La distinction entre musicien et non-musicien — qui sépare le groupe de la parole du sorcier — constitue sans doute une des toutes premières divisions du travail, une des toutes premières différenciations sociales dans l'histoire de l'humanité, avant même que la hiérarchie sociale ne soit apparue. Chaman, médecin, musicien. Il est un des premiers regards d'une société sur elle-même, un des premiers catalyseurs des violences et des mythes. Je dirai plus loin que le musicien fait partie de l'ensemble du processus du sacrifice, canaliseur de la violence, et que l'identité originelle *magie-musique-sacrifice-rite* explique cette position du musicien dans la plupart des civilisations : à la fois *exclu* (rejeté très bas dans la hiérarchie sociale) et *surhumain* (le génie, la star adorée et divinisée). A la fois séparateur et intégrateur.

Dans les civilisations de l'Antiquité, le musicien est

souvent un esclave, parfois un intouchable. Jusqu'au xx^e siècle même, l'Islam interdit aux croyants de manger à la même table qu'un musicien. En Perse, la musique est longtemps une activité réservée aux prostituées ou, au moins, honteuse. En même temps, les religions antiques produisent la caste des musiciens-prêtres attachés au service du temple, et s'organisent autour des mythes des pouvoirs surnaturels et civilisateurs des musiciens. Orphée apprivoise les animaux et transplante les arbres, Amphion attire les poissons, Arion construit les murs de Thèbes. Les pouvoirs médicaux de la musique font des musiciens des thérapeutes : Pythagore ou Empédocle guérissent des possédés tout comme Isménias guérit la sciatique. David guérit Saül de la folie en jouant de la harpe.

Malgré l'absence de hiérarchisation économique dans ces sociétés, la musique s'y inscrit avec précision dans les systèmes de pouvoir. Elle est un reflet des hiérarchies politiques. Au point que beaucoup de musicologues réduisent l'histoire de la musique à celle de la musique des princes.

Certes, dans les royautes riches, un orchestre est toujours démonstration de pouvoir. En Chine, le code musical renvoie à cinq mots : Palais, Délibération, Corne, Manifestation, Ailes¹. Mots de pouvoir. Mots de subversion. Plus encore, le nombre et la configuration des musiciens y indiquaient la position dans la noblesse du seigneur qui possédait l'orchestre : un carré pour l'empereur, trois rangs pour les grands dignitaires. L'empereur autorise les formes de la musique assurant le bon ordre

1. Marina SCRIBINE, *Le langage musical*, Ed. de Minuit, 1963.

de la société et interdit celles qui peuvent troubler le peuple. En Grèce, même s'il n'y a pas, à l'exception de Sparte, d'encadrement étatique de la musique, et à Rome, où les empereurs assurent leur popularité en finançant les spectacles populaires, elle est essentielle dans l'agencement des pouvoirs. Partout donc, dans l'Antiquité, on retrouve ce souci de contrôler la musique, canalisatrice, implicite ou explicite, de la violence, régulatrice de la société. Montesquieu l'avait vu, pour qui la musique est chez les Grecs un plaisir nécessaire à la pacification sociale, un mode d'échange, le seul qui soit compatible avec les bonnes mœurs. Explicitement, il oppose musique à homosexualité, et en annonce l'échangeabilité : « Pourquoi choisir la musique par préférence ? C'est que, de tous les loisirs des sens, il n'y en a aucun qui corrompe moins l'âme. Nous rougissons de lire dans Plutarque que les Thébains, pour adoucir les mœurs de leurs jeunes gens, établirent par les lois un amour qui devrait être proscrit par toutes les nations du monde »¹.

Mais, en figure inversée de cette canalisation politique, souterraine et pourchassée, une musique subversive s'est toujours maintenue ; une musique populaire, instrument de culte extatique, dépassement de la violence non censurée : rite dionysiaque en Grèce et à Rome, auquel s'ajoutent d'autres cultes venus d'Asie Mineure. La musique y est le lieu de la subversion, transcendance du corps. En rupture avec les religions et les pouvoirs officiels, ces rites regroupent, dans des clairières ou des grottes, des marginaux :

1. *L'Esprit des Lois*, liv. V, chap. 1, p. 272-273.

femmes, esclaves émigrés. La société les tolère parfois, ou essaie de les intégrer dans la religion officielle ; mais, de temps en temps, les réprime très brutalement : il y eut à Rome une célèbre affaire qui finit par des centaines de condamnations à mort. Activité de masse par excellence, la musique est, comme la foule, à la fois menaçante et source nécessaire de légitimité, risque que tout pouvoir doit courir en tentant de la canaliser.

Plus tard, Charlemagne façonna l'unité politique et culturelle de son royaume en imposant partout la pratique du chant grégorien, y compris par l'usage de la force armée. A Milan, fidèle à la liturgie ambrosienne, on brûla les livres d'hymnes sur la place publique. Vagabond jusque la fin du XIII^e siècle, le musicien va ensuite devenir domestique.

VAGABOND

Il a fallu des siècles pour que la musique entre dans l'échange marchand. Pendant tout le Moyen Age, le *jongleur* reste hors la société ; l'Eglise le condamne, et l'accuse de paganisme et de pratiques magiques. Son mode de vie itinérant en fait un personnage peu recommandable, proche du vagabond ou du tire-laine.

Le terme venu du latin (*jocularare* : divertir) désigne à la fois des musiciens, instrumentistes et chanteurs, et d'autres gens du spectacle (mimes, acrobates, bouffons, etc.). Ces fonctions ne sont pas d'ailleurs à l'époque séparables. Le jongleur n'a pas d'emploi fixe ; il se déplace pour proposer ses services à domicile. Il « est »

la musique et le spectacle du corps. Il la crée, la porte et en organise, à lui seul, toute la circulation dans la société.

Les consommateurs de musique appartiennent indistinctement à toutes les classes sociales : paysans lors des fêtes cycliques et des noces, artisans et compagnons lors des fêtes de saint patron et des banquets annuels, bourgeois, nobles. Un jongleur peut très bien jouer une nuit pour une noce villageoise et le lendemain soir dans un château, où il mange et couche avec les domestiques. Le même message musical circule et, dans toutes ces occasions, le répertoire est le même. Les airs populaires sont joués dans les cours, les mélodies composées dans les palais parviennent dans les villages et deviennent, plus ou moins modifiées, des chansons paysannes. De même, les troubadours composent souvent leurs poèmes sur des airs villageois.

Sauf pour la musique religieuse, il n'y a pas encore de musique écrite. Les jongleurs jouent de mémoire des mélodies sans variété composées par eux, ou de très vieilles danses paysannes puisées dans toute l'Europe et au Proche-Orient, ou encore des chansons inventées par des nobles et des lettrés. Si une mélodie plaît, on écrit dessus de nombreux textes. Tous ces styles fonctionnant à peu près sur les mêmes structures, réversiblement échangés par les jongleurs, qui organisent une circulation permanente entre musique populaire et musique de cour.

Dans ce monde précapitaliste où la musique est une forme essentielle de la circulation sociale des informations, les jongleurs peuvent aussi être utilisés comme propagandistes politiques. Ainsi, par exemple, Richard Cœur de Lion salariait des jongleurs pour composer des

chansons à sa gloire et les chanter, les jours de marché, sur les places publiques. Pendant les guerres on faisait souvent composer des chansons contre son adversaire. A l'inverse, des jongleurs indépendants composaient des chansons d'actualité et des chansons satiriques, et les rois interdisaient de chanter tel ou tel sujet délicat sous peine d'emprisonnement.

On doit noter cependant deux caractères distinctifs des musiciens de cours : d'une part, certains textes de troubadours, très recherchés et abstraits, ne sont pas chantés dans les villages. D'autre part, seules les cours ont les moyens de se payer, pour les grandes occasions, les services d'orchestres de jongleurs, composés de cinq ou six musiciens.

Mais, mis à part ces deux cas, la musique restera, tout au long du Moyen Age, la même au village, sur la place du marché et à la cour des seigneurs. La circulation musicale est sans élitisme ni monopolisation de la créativité. Le monde féodal, dans la polyphonie, reste un monde de circulation, où la musique dans la vie quotidienne est inséparable du temps vécu, agie et non regardée.

Au xiv^e siècle, tout change. D'une part, la musique d'Eglise se sécularise et s'autonomise par rapport au chant; elle emploie de plus en plus d'instruments, incorpore des mélodies, d'origine populaire et profane, et cesse de puiser dans le seul fond grégorien. D'autre part, les techniques de la musique écrite et polyphonique se répandent dans les cours et les éloignent de la musique du peuple : les nobles achètent des musiciens formés dans les chœurs d'église et leur commandent des chants solennels pour célébrer leurs victoires, des

chansons légères et de divertissement, de danses orchestrées, etc. Ils deviennent des professionnels attachés à un maître unique, des *domestiques*, producteurs d'un spectacle réservé exclusivement à une minorité.

DOMESTIQUE

En trois siècles, du xiv^e au xvi^e, les cours vont exclure les jongleurs, voix du peuple, et ne plus écouter que de la musique écrite sur partition, jouée par des musiciens salariés. Le pouvoir s'installe, se hiérarchise et se distancie; un changement dans le vocabulaire vient ratifier cette mutation : pour désigner un musicien, on ne dira plus jongleur, mais ménestrel ou ménestrier, de *ministerialis*, fonctionnaire. Le musicien n'est plus nomade. Il se fixe, attaché à une cour, ou résidant dans une ville. Lorsqu'ils ne sont pas domestiques de seigneurs, les ménestrels s'organisent en confréries sur le modèle des métiers d'artisanat ou de commerce : un saint patron (saint Julien des Ménestriers), des banquets annuels, une caisse de retraite et de maladie et des tarifs fixés par les règlements municipaux. En échange, ils réclament et obtiennent un monopole pour les mariages et les cérémonies et en excluent les jongleurs, musiciens libres et souvent non professionnels. Les cours ayant les moyens de financer des musiciens résidents dont elles s'assurent l'exclusivité, ils

acquièrent une position sociale nouvelle dans la société occidentale.

Jusque-là, il était un artisan libre, confondu avec le peuple et travaillait indifféremment pour les fêtes populaires ou la cour du seigneur. Il va maintenant devoir se vendre tout entier et sans exclusive à une classe sociale unique.

Johann Joachim Quantz (1697-1773), qui fut maître de flûte du roi de Prusse Frédéric II après avoir joué dans les fêtes foraines, ménestrel après avoir été jongleur, décrit merveilleusement cette mutation qu'il a vécue. D'un temps où la musique était un travail parmi d'autres à un temps de spécialistes. D'un temps de vagabond à un temps de domestique¹ : « Mon père était maréchal-ferrant au village (...). Il m'avait, dès ma neuvième année, mis au métier de forgeron : et même à son lit de mort, il déclara que je devais continuer ce métier. Mais (...) dès que mon père fut mort, deux de ses frères, dont l'un était tailleur et l'autre musicien de la cour et de la ville de Mersebourg, s'offrirent à me prendre avec eux et à m'apprendre leur profession : de sorte qu'ils me laissèrent choisir celle des deux que je voulais suivre.

« (...) Comme, dès l'âge de huit ans, sans seulement savoir une note de musique il me fallait accompagner sur une basse de viole allemande mon frère qui faisait, dans les fêtes de paysans, l'office de musicien de village, cette musique, si mauvaise qu'elle fût, dominait tellement mes penchants que je ne voulus pas être autre chose que musicien.

1. Cité dans PRUD'HOMME, édit., *Ecrits de musiciens*, p. 351 et s.

« Je partis donc en apprentissage, en août de l'année 1708, à Mersebourg, auprès de susdit Justus Quantz.

« (...) Le premier instrument qu'il me fallut apprendre fut le violon; je parus y avoir grand plaisir et habileté. Puis vinrent le hautbois et la trompette. Je me suis occupé surtout de ces trois instruments dans mes trois années d'apprentissage. Quant aux autres instruments, tels que le cornet, le trombone, le cor de chasse, la flûte à bec, le basson, la basse de viole allemande, la viole de gambe, et qui sait combien d'autres qu'un bon artiste doit pouvoir tous jouer, je ne les ai pas négligés. Il est vrai que, à cause de la quantité d'instruments différents qu'on a entre les mains, on reste en quelque sorte un bousilleur. On acquiert cependant avec le temps la connaissance de leurs propriétés qui sont presque indispensables aux compositeurs, surtout à ceux qui ont à faire avec la musique d'Eglise. La chapelle ducale de Mersebourg n'était pas alors précisément riche. Nous devions renforcer la musique aussi bien à la cour qu'à l'église et aux repas. Lorsque je sortis enfin d'apprentissage, en décembre de l'année 1713, je jouais quelques solos de Corelli et de Telemann à l'examen. Mon maître me dispensa de trois quarts d'année d'apprentissage, mais à la condition que je lui servais encore pendant une année, moyennant la moitié seulement de l'argent de la pension, de compagnon. En mars 1718, la « Chapelle polonaise » fut fondée, qui devait comprendre 12 personnes. Comme il y avait déjà 11 membres reçus et qu'il manquait un joueur de hautbois je me présentai et, après un examen passé devant le directeur de la chapelle, baron von Seyferitz,

je fus admis en service. Le traitement annuel était de 150 thaler, avec logement gratuit en Pologne (...).

« Je me mis à étudier sérieusement la flûte traversière, sur laquelle je m'étais aussi exercé : parce que je n'avais, dans la société où j'étais, à redouter là-dessus aucune animosité particulière. Cette nouvelle occupation eut pour résultat que je commençai à penser plus sérieusement à la composition. Alors il n'y avait pas encore beaucoup de morceaux qui fussent écrits spécialement pour la flûte (...). Je quittai Dresde en décembre 1741 quand j'entraî au service du roi de Prusse... » Rupture entre deux types de musique, derrière une mutation de statut du musicien.

Les rapports de réversibilité entre musique populaire et musique de cour n'ont cependant pas cessé brutalement. L'inspiration continue à circuler, à se mouvoir entre classes. Comme le système capitaliste n'a pas immédiatement remplacé le système féodal, la rupture des deux organisations musicales n'a été ni brutale, ni totale.

D'une part, les musiciens de cour continuent à puiser dans le répertoire populaire : on compose des motets ou des messes sur des chansons de rues, mais elles deviennent méconnaissables dans leur complexité polyphonique. Au xvi^e siècle les recueils de partitions imprimés et édités, pour la clientèle des cours et des maisons bourgeoises, première entrée de la musique dans le champ marchand, proposent des orchestrations de danses et de chants populaires : « recueils de chansons tant rustiques que musicales ».

D'autre part, le jongleur ne disparaît pas, jusqu'à aujourd'hui. Il se replie sur les villages et son statut

social en est diminué : musicien ambulant, il devient ménestrier de village, souvent mendiant ou simple amateur qui sait chanter ou jouer du violon. Mais la musique populaire ne reçoit plus grand-chose de la musique de cour, dont les compositeurs écrivent exclusivement des œuvres sur commande, en particulier pour les grandes occasions, mariages princiers, célébration d'une victoire, couronnement, funérailles ou simplement visite d'un prince étranger. Une ou deux décennies après son invention par la Camerata florentine, l'opéra devint le signe le plus important du prestige des princes. A tout mariage princier son opéra inédit, dont le prologue comprend une aria de louange au prince commanditaire, épître dédicatoire.

Le musicien est donc depuis ce temps branché économiquement sur une machine de pouvoir, politique ou marchande, qui lui donne un salaire pour créer ce dont elle a besoin pour affirmer sa légitimité. Comme les sons de la musique tonale dans la portée, il est enserré, canalisé. Domestique, sa rémunération et sa vie quotidienne dépendent du bon vouloir du prince. La contrainte sur son œuvre devient impérative, impudique, à l'image de celle que subit un valet ou un cuisinier du temps. Par exemple, le consistoire d'Arndstadt faisait, le 21 février 1706, à l'organiste de sa nouvelle église, J.-S. Bach, des reproches sur sa conduite privée : « Il a été interrogé pour savoir où il est allé récemment, pourquoi il y est resté si longtemps, et qui lui a donné la permission de partir. Celui-ci a répondu qu'il était allé à Lubeck pour se perfectionner dans son art, et qu'il avait prévenu le surintendant. Le surintendant dit que Bach avait parlé

de trois semaines et qu'il est resté quatre fois plus longtemps (...). Nous le réprimandons pour avoir introduit de nombreuses variations étranges dans la chorale et pour avoir mélangé entre elles des tonalités incompatibles, et pour le fait que la congrégation en a ressenti une grande confusion. A l'avenir, s'il souhaite introduire un tonus *peregrinus*, il est prié de le faire durer, et non de passer aussitôt à quelque chose d'autre, comme c'est son habitude. » Contrôle mesquin et impossible auquel le musicien ne va cesser d'être soumis, même si dans le monde bourgeois de la représentation le contrôle devient plus subtil, plus abstrait que celui qui brimera Bach sa vie durant.

Le musicien n'est pas pour autant le reflet des rapports de production de son temps. Gesualdo ou Bach, pas plus que Cage ou les Tangerine Dream ne renvoient à un système idéologique unique. Ils sont, et restent, des témoins de l'emprisonnement impossible du visionnaire par un pouvoir, aussi totalitaire soit-il.

comprendre par la musique

Elaborer une théorie des rapports entre la musique et l'argent nous renvoie d'abord aux théories sur la musique. Déception. Succession de typologies innombrables et jamais innocentes. Depuis les trois musiques d'Aristote, « éthique » (utile à l'éducation), « d'action » (qui entraîne même celui qui ne sait pas l'exécuter)

et « cathartique » (dont le but est de perturber puis d'apaiser) jusqu'à la distinction de la musique « apollinienne » (modale, monodique et de tradition orale) et de la musique « faustienne » (tonale, polyphonique et de tradition écrite) par Spengler, on en reste à des catégories peu opératoires. Aujourd'hui, la fringale avec laquelle s'élaborent et s'entredétruisent théories, sommes, encyclopédies ou typologies musicales cristallise le spectacle du passé. Elles ne sont que les signes de l'angoisse d'un temps devant un monde qui disparaît, une esthétique qui se dissout, et un savoir qui échappe. Elles ne sont que des collections classificatoires sans portée réelle, ultime tentative pour maintenir un ordre linéaire dans une matière où le temps prend une dimension neuve, extérieure à la mesure. Roland Barthes a raison d'écrire : « Si l'on examine la pratique courante de la critique musicale, on voit bien que l'œuvre (ou son exécution) n'est jamais traduite que sous la catégorie linguistique la plus pauvre : l'adjectif »¹.

Alors, quel itinéraire suivrons-nous, dans l'immense forêt de bruits que nous offre l'histoire? Comment tenter de comprendre ce que l'économie a fait de la musique et quelle économie annonce la musique?

La musique s'inscrit entre le bruit et le silence, dans l'espace de la codification sociale qu'elle révèle. Chaque code musical s'enracine dans les idéologies et les technologies d'une époque, en même temps qu'elle les produit. S'il serait illusoire de penser à une succession temporelle de codes musicaux, correspondant à une succession de rapports économiques et politiques, c'est

1. *Musique en jeu*, n° 9.

que le temps traverse la musique et que la musique donne un sens au temps.

Je voudrais ici suivre l'économie politique de la musique comme une succession d'ordres, c'est-à-dire de différences, agressés par des bruits, c'est-à-dire des remises en cause de différences, *prophétiques* car créant ainsi de nouveaux ordres, instables et changeants. La simultanéité de codes multiples, avec interpénétration mouvante entre les périodes, les styles et les formes interdit toute généalogie pour la musique, toute archéologie hiérarchique, toute localisation idéologique précise d'un musicien. Mais elle permet de déceler celui d'entre eux qui est novateur et annonciateur de mondes à venir. Ainsi Bach, à lui tout seul, a exploré presque tout le champ des possibles dans le système tonal et même au-delà. Il a annoncé ainsi deux siècles d'aventure industrielle. Ce qu'il faut construire c'est donc plutôt une carte, une structure d'interférences et de dépendances entre la société et sa musique.

J'essaie ici de tracer l'histoire de leurs rapports avec le monde de la production, de l'échange, et du désir, la lente dégradation de l'usage dans l'échange, de la représentation dans la répétition et l'annonce prophétique, par la musique d'aujourd'hui, d'un nouvel ordre politique et culturel possible.

Dans cette carte, et pour faire court, on verra qu'on peut distinguer trois zones, trois étapes, trois utilisations stratégiques de la musique pour le pouvoir.

Une où tout se passe comme si la musique était utilisée et produite dans le rituel pour tenter de *faire oublier* la violence générale, puis une autre où elle est employée à *faire croire* à l'harmonie du monde, à

l'ordre dans l'échange, à la légitimité du pouvoir marchand, puis une enfin où elle sert à *faire taire*, en produisant en série une musique assourdissante et syncrétique, en censurant le reste des bruits des hommes.

Faire Oublier, Faire Croire, Faire Taire. La musique est ainsi, dans les trois cas, un outil de pouvoir : rituel, lorsqu'il s'agit de faire oublier la peur et la violence; représentatif, lorsqu'il s'agit de faire croire à l'ordre et à l'harmonie; bureaucratique, lorsqu'il s'agit de faire taire ceux qui le contestent. Ainsi la musique localise et spécifie le pouvoir parce qu'elle marque et dresse les rares bruits que les cultures, normalisant les comportements, autorisent. Elle en rend compte. Elle les fait entendre.

Lorsque le pouvoir veut *faire oublier*, elle est *sacrifice rituel*, bouc émissaire; *faire croire*, elle est mise en scène, *représentation*; *faire taire*, elle est reproduite, normalisée, *répétition*. Elle annonce ainsi la subversion du code en place et le pouvoir en devenir, bien avant qu'il ne se mette en place.

Aujourd'hui, en germe, il y a, au-delà de la répétition, une libération, une quatrième pratique de la musique plus qu'une nouvelle musique. Elle annonce de nouveaux rapports sociaux. Elle devient *composition*.

Représentation contre la peur, répétition contre l'harmonie, composition contre la normalité. Voici le jeu des concepts auxquels nous invite la musique, annonciatrice des organisations et de leurs stratégies politiques d'ensemble; bruits détruisant des ordres pour en structurer un nouveau; soubassement très éclairant de l'analyse sociale et résurgence d'une interrogation sur l'homme.

Car Peur, Clarté, Pouvoir, Liberté renvoient, dans leur succession, aux quatre étapes que Carlos Castaneda distingue¹ dans sa mystérieuse description de la pédagogie initiatrice de son maître, le sorcier Don Juan Mateus. Cette convergence n'est peut-être pas un hasard, si la musique est un moyen de connaissance, comme l'est le rapport déséquilibré avec l'extase qu'installe la drogue. Est-ce d'ailleurs de drogue dont parle le sorcier quand il explique « que lorsqu'un homme commence à apprendre, ses objectifs n'apparaissent jamais très clairs. Son but est douteux, ses intentions vagues. Il espère obtenir des choses qui ne se matérialiseront jamais car il ignore tout du rude labeur de l'apprentissage. Il commence à apprendre lentement, miette par miette, puis par grandes lampées. Et bientôt, ce qu'il apprend ne correspond jamais à ce qu'il se représentait ou imaginait, et graduellement, la *peur* s'infiltré en lui. Apprendre n'est jamais ce qu'on pense. Une épreuve nouvelle marque chaque étape de la connaissance et la frayeur qu'éprouve l'homme s'accroît, impossible, impitoyable (...). Puis, voici venu le temps où l'homme ne connaît plus la peur, ne laisse plus l'impatience troubler la clarté de son esprit, ne s'abandonne plus à la fascination de la puissance (...). Si l'homme poursuit sa destinée, alors il pourra être appelé en homme de connaissance pour autant qu'il reste présent dans cette dernière et courte bataille contre son dernier invincible ennemi. Cet instant de clarté, de puissance et de savoir suffit ». Ce savoir par le peyotl de Don Juan Mateus renvoie au savoir prophétique du chaman, à la fonction

1. *L'herbe du diable et la petite fumée*, Ed. Soleil Noir, p. 106-110.

rituelle du pharmakon. Et à l'interférence des étapes dans le déploiement des musiques.

La musique, comme la drogue, est intuition, voie vers la connaissance. Voie? non : champ de bataille.

s a c r i f i e r

La Fête et la Pénitence, la Violence et l'Harmonie¹. Dans une lourde instabilité de pouvoirs, deux processions, deux camps, deux vies, deux rapports au Monde bruissent et s'affrontent autour d'un foyer de lumière et d'un puits obscur. Autour d'eux, le travail quotidien des hommes, une ronde étrange, les jeux bruyants d'enfants aux portes de l'église et le cortège des pénitents inscrivent les figures significantes d'une dynamique secrète, celle de la musique et du pouvoir.

Car, derrière la mise en scène d'un conflit entre l'ordre religieux et sa transgression dans la Fête, se dissimulent tous les ordres pensables. Les pauvres se masquent et festoient autour d'un tabernacle dérisoire,

¹. Il est question ici du *Combat de Carnaval et Carême* de BRUEGEL dont on trouvera une reproduction sur la couverture du livre.

les riches font Carême et s'affichent, par leurs aumônes aux mendiants rangés à la porte de l'église. Dans la procession de Carnaval, un musicien, tragique et inquiétant par le masque qui le défigure, jouxte des joueurs de dés. Harmonie et Dissonance. Ordre et Désordre. Dans cet affrontement symbolique entre la misère joyeuse et la puissance austère, entre le malheur détourné en fête et la richesse maquillée en pénitence, pour la première fois peut-être dans l'art occidental, Bruegel ne nous donne pas seulement à voir, mais à entendre le monde. A entendre une méditation sur les bruits dans les conflits humains, sur les dangers d'un écrasement de la fête dans une victoire du silence.

Une méditation? Une prophétie. Ambiguë et multi-forme. Ouverte à toutes les interprétations, et où je voudrais lire l'annonce du chemin que va suivre, jusqu'à aujourd'hui, la musique, piégée dans l'économie politique.

Le Combat de Carnaval et Carême est celui de deux stratégies politiques fondamentales, de deux organisations culturelles et idéologiques antagoniques : la Fête, pour rendre à tous leur malheur tolérable, par la désignation dérisoire d'un dieu à sacrifier ; l'Austérité, pour faire supporter, par la promesse de l'éternité, l'aliénation du quotidien : le Bouc émissaire et la Pénitence. Le Bruit et le Silence.

Bruegel met en scène ce conflit dans un espace vivant : bruits naturels, bruits du jeu et du travail, musiques, rires, plaintes, murmures. Bruits aujourd'hui presque tous disparus de notre vie quotidienne. Archéologie des sonorités, mais aussi des marginalités : car, sur chaque personnage de ce tableau, hors les bourgeois

et les pénitents, s'inscrit une malformation physique, misère du temps. Cartographie des malformations et cartographie des bruits. Pathologie spatiale. Annonce des dressages dans l'ordre économique et l'ordre religieux. Bruegel avait vu l'identité profonde des bruits et des différences, du silence et de l'anonymat. Il annonce la bataille entre les deux socialités fondamentales : la Norme ou la Fête.

Mais, à l'évidence, il ne se fait pas d'illusion. En son temps, l'avenir n'est pas dans la fête, mais dans la norme, et la procession du Carême avance, triomphante, supportée par les bourgeois, les femmes et l'Eglise. Au moment où s'accomplit ce tragique renversement, qui allait faire de la religion un instrument d'ordre, support du pouvoir politique, légitimateur des misères et dresseur de la jeunesse, Bruegel donne à entendre six siècles de bataille pour faire taire la Fête dans le Rituel, le Carnaval dans le Sacrifice.

Trois siècles avant lui, pendant lesquels l'Eglise allait décréter « qu'aux vigiles des saints, il n'y aurait pas, dans les églises, de ces danses de théâtre, de ces réjouissances indécentes, de ces réunions de chanteurs et de ces chants mondains, lesquels provoquent l'âme des auditeurs au péché » (au Concile d'Avignon, 1209). Prohiber, « aux assemblées de femmes pour danser et chanter, l'octroi de permissions d'entrer dans les cimetières ou dans les lieux consacrés, quels que soient les égards dus aux coutumes, aux religieuses de se mettre à la tête des processions qui font en chantant et en dansant le tour des églises et de leurs chapelles ni dans leur propre cloître, ni ailleurs, ce que, même, nous ne croyons pas pouvoir permettre aux séculiers ; car, selon

saint Grégoire, il vaut mieux, le dimanche, labourer, bêcher que de conduire ces danses » (au Concile de Paris, 1212). Obliger « les prêtres à défendre, sous peine d'excommunication, les assemblées pour danser et chanter dans les églises ou dans les cimetières (...). Et si des gens ont fait des danses devant les églises des saints, qu'ils soient soumis, s'ils se repentent, à une pénitence de trois ans » (au Concile de Bayeux, début du xiv^e siècle).

Trois siècles après lui, pendant lesquels l'économie politique va prendre le relais, poursuivre cette réduction au silence, domestiquer les musiciens et imposer ses bruits. A partir du xvii^e siècle en effet, les mécanismes économiques cessent d'être à peu près silencieux et de laisser parler les hommes. La production devient bruyante, le monde de l'échange monopolise le bruit et le musicien s'inscrit dans le monde de l'argent. « Aujourd'hui, le bruit domine en souverain sur la sensibilité des hommes. On n'entend plus de voix humaines dans la rue. Dans l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite aucune émotion »¹.

Ainsi, mystérieusement, ce tableau, où la musique apparaît à peine, renvoie à l'essentiel de sa rencontre avec l'argent et l'économie politique : canalisatrice de violence, créatrice de différences, sublimation du bruit, attribut du pouvoir, elle a d'abord créé, dans la fête et le rituel, un ordre dans les bruits du monde. Puis,

1. RUSSOLO, *Manifesto dei Rumori*, Milan, mars 1913.

écoutée, répétée, dressée, encadrée, vendue, la musique allait annoncer la mise en place d'un nouvel ordre social totalisant, fait de spectacle et d'extériorité.

Ainsi, un immense conflit pivote autour d'un puits, point catastrophe; un conflit entre deux ordres sociaux, deux rapports au pouvoir. La pauvreté est dans les deux camps : d'un côté soumise, de l'autre transgressante. D'un côté chaude, lumineuse et solidaire. D'un autre froide, obscure et solitaire. La musique n'est que dans la lumière, près d'un tabernacle, simulacre masqué d'autel païen. Là, elle y voisine avec les dés, les cartes à jouer : la musique est l'ordre fragile du rituel et de la prière, ordre instable au bord du hasard, harmonie au bord de la violence. Ailleurs, le silence. A moins qu'une *Leçon des Ténèbres* n'accompagne les pénitents, ou qu'un musicien caché ne rythme la ronde.

Cette configuration de la musique, visible et cachée, donne à lire une cartographie des quatre formes essentielles de son économie politique. Si, visiblement, elle accompagne la *Fête*, simulacre de sacrifice païen, et le cortège des *Masques* du Carnaval, elle n'est qu'à peine décelable dans la procession des *Pénitents* et dans la *Ronde*.

Fête, Masques, Pénitents, Ronde. Quatre figures qui pivotent autour du puits et de l'étal, de la mort et de la marchandise. Les quatre statuts possibles de la musique et les quatre formes que peut prendre une société. La rencontre, dans une des plus grandes œuvres de la peinture occidentale, entre cette configuration de symboles et une conceptualisation moderne de la dynamique de l'économie politique de la musique, a de quoi surprendre. Lorsque j'ai cru la lire, elle m'a surpris et

me surprend encore. Mais Bruegel ne pouvait manquer, dans sa méditation sur les possibles formes du bruit, d'entendre leur agencement avec les pouvoirs. Il a ainsi esquissé tout ce qui était possible; il a montré qu'on ne doit pas y lire, pour autant, un *sens* de l'histoire, qu'interdisent la circularité et l'interpénétration floue des figures; mais y écouter la musique, créatrice d'ordre rituel, puis représentée comme simulacre de l'ordre, pour passer ensuite du côté du Carême, et se vendre comme le poisson, nourriture obligée.

Si on ne veut rien entendre de ses intuitions, au moins ne pourra-t-on refuser de voir dans ce tableau le rappel que la signification et le rôle de la musique n'ont pas été conçus pour ce qu'ils sont aujourd'hui. Bruegel nous crie que la musique, et tous les bruits en général, sont enjeux de pouvoir. Leurs formes, leurs sources, leurs rôles ont changé, avec et par les changements de pouvoirs. La musique, piégée dans la marchandise, n'est plus rituelle. Son code et son usage premier ont été détruits; avec l'argent un autre a émergé, simulacre du premier et support de nouveaux pouvoirs.

Une économie politique de la musique exige donc de retrouver d'abord ce code ancien, d'en décrypter le sens, pour en suivre la transformation, par l'échange, en une valeur d'usage, forme dévoyée, souvenir affaibli, de sa ritualité, mode de fonctionnement de l'échec du religieux.

Signe, la musique l'a toujours été. Signe marchand autonome, déritualisé, elle ne l'est que depuis trop peu de temps pour qu'on fasse commencer là l'étude de sa production et de sa jouissance. On ne peut élaborer l'économie politique d'une production humaine sans

s'interroger d'abord sur l'utilité socialement donnée à cette production avant qu'elle soit marchande, sur la production de son usage. Par exemple, l'économie politique de la chaise supposerait une analyse de son usage, avant l'étude des conditions de sa production. *A priori*, l'usage d'une chaise est simple¹. Mais, l'usage de la musique est évidemment beaucoup plus hermétique que celui de la chaise, même si trop de pseudo-spécialistes en restent encore à définir son usage par le plaisir qu'on retire à l'entendre. En fait, elle n'a pas d'usage en elle-même, mais une signification sociale, exprimée dans un code, renvoyant à la matière sonore qu'elle façonne et aux systèmes de pouvoirs qu'elle sert. Les concepts de l'économie politique, construits pour analyser un monde du matériel, ou au moins du quantifiable, sont alors totalement inadaptés. Ils explosent dans l'étude de la production et de l'usage des signes.

A mon sens, et je voudrais le montrer dans ce chapitre, le statut fondamental de la musique est à décrypter dans celui du bruit :

Le bruit est une arme et la musique est, à l'origine, la mise en forme, la domestication, la ritualisation de l'usage de cette arme en un simulacre de meurtre rituel.

Puis, je voudrais dans les chapitres suivants montrer comment la musique, devenue source de richesse, a annoncé la destruction des codes; c'est-à-dire montrer ce que le capitalisme, privé ou d'Etat, a fait de la musique et des bruits du corps, et comment il en a canalisé, contrôlé, réprimé le discours et tenté d'en

1. Encore que *Le Combat de Carnaval et Carême* nous montre une étonnante symbolique de la chaise, tour à tour attribut de pouvoir et outil de pénitence.

détruire le sens. Et, au-delà, percevoir quelle renaissance subversive est aujourd'hui en cours¹.

l'espace de la musique :
du code sacrificiel à la valeur d'usage

La musique apparaît *avant l'échange*, comme remplissant une fonction très précise dans l'organisation sociale, selon un code que j'appellerais *sacrificiel*. Une telle codification lui donne un sens, une opérationnalité, au-delà de sa syntaxe, parce qu'elle l'inscrit dans le pouvoir même de production de la société.

Toute musique peut être définie comme un bruit mis en forme selon un code (c'est-à-dire selon des règles d'agencement et des lois de succession, dans un espace limité, de sonorités), supposé connaissable par l'auditeur. Ecouter de la musique, c'est recevoir un message. Mais elle n'est pas, pour autant, assimilable à une langue. Au contraire en effet des mots d'une langue, qui se réfèrent à un signifié, la musique, même si elle a une opérationnalité précise, n'a jamais de référence stable à un code de type langagier. Ce n'est pas un « mythe codé en sons au lieu de mots »², mais

1. A partir de là, ce chapitre devient plus théorique et peut être sauté sans inconvénient en première lecture.

2. Claude LÉVI-STRAUSS, *L'homme nu*, Plon, 1971.

plutôt « le langage moins le sens »¹. Elle n'est ni sens ni finalité.

Ainsi, lorsque Saussure voulait s'en tenir pour la musique à la double structure de la langue, en y distinguant un signifiant et un signifié, il plaquait une sémantique sur les sons : « On ne voit pas ce qui empêche d'associer une idée quelconque à une suite de sons »; de même Derrida en fait implicitement autant, lorsqu'il écrit : « Il n'y a pas de musique avant le langage. » Ce raisonnement n'est pas une simple hypothèse théorique. Car à ce compte-là, non seulement la musique serait nécessairement un discours transcribable, et donc lisible, mais encore, toute musique séparée de la parole devrait être jugée « dégénérée » (Rousseau)².

A mon sens, ce n'est pas dans la communication langagière qu'il faut rechercher l'origine de la musique. Certes, le tambour ou le chant ont été depuis longtemps des porteurs de sens langagier. Mais il n'y a pas de théorie convaincante de la musique comme langue. Les tentatives en ce sens ne sont que des camouflages du naturalisme le plus plat ou du pédantisme le plus mondain. Le message musical n'a pas de sens si on attribue artificiellement une signification, nécessairement rudimentaire, à quelques sons, ce qui renvoie presque toujours au discours hiérarchique.

La musique a, en fait, une signification beaucoup plus complexe. Si le son vaut, comme le phonème, par les relations qu'il a avec d'autres, il est, au-delà,

1. Claude LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*

2. *Essai sur l'origine des langues*, Aubier-Montaigne.

relation sertie dans une culture ; le « sens » du message musical s'exprime globalement, dans son opérationnalité et non dans une signification juxtaposée de chaque élément sonore.

VALEUR D'USAGE ET CODE SACRIFICIEL

L'opérationnalité de la musique précède son entrée dans l'économie marchande, sa transformation en valeur d'usage, « matières naturelles assimilées aux besoins humains par un changement de forme »¹. Sa fonction première ne dépend pas de la quantité de travail qui y est appliquée mais de son adéquation mystérieuse à un code de pouvoir, de la façon dont elle participe à la cristallisation de l'organisation sociale en un ordre. Je voudrais montrer ici que cette fonction est rituelle, c'est-à-dire que, avant tout échange marchand, la musique est *créatrice d'ordre politique parce que forme mineure de sacrifice*. Dans l'espace des bruits, *elle signifie symboliquement la canalisation de la violence et de l'imaginaire, la ritualisation d'un meurtre substitué à la violence générale, l'affirmation qu'une société est possible, sublimant les imaginaires individuels*.

Cette fonction de la musique se dissoudra peu à peu quand le lieu de la musique changera, quand on l'écouterà en silence et qu'on l'échangera contre de l'argent. Se profile alors toute une bataille pour l'achat et la vente de ce pouvoir, *toute une économie politique*.

1. K. MARX, *Le Capital*, liv. I, chap. 7, La Pléiade, t. 1, p. 728.

Cette hypothèse est lourde. Son explication parcourt ce livre et je ne ferai, dans ce chapitre, que l'énoncer avec assez de détails pour qu'on en perçoive l'ampleur théorique. On y aura peut-être reconnu le transfert à la musique de la découverte plus générale faite par René Girard¹ sur le rôle du rituel du sacrifice comme canalisateur politique et substitut à la violence générale. Je rappelle qu'il a établi que la plupart des sociétés anciennes vivaient dans la terreur de l'identité, créatrice d'un désir mimétique, de rivalité et donc d'une violence se répandant sans limite, comme une épidémie, « violence essentielle ». Selon lui, pour s'opposer à cette destruction des systèmes de différences sociales, toutes ces sociétés ont construit des pouvoirs, politiques ou religieux, bloquant cette dissémination de la violence par la désignation d'un bouc émissaire, dont le sacrifice, réel ou symbolique, vient polariser toute la violence potentielle pour recréer des différences, une hiérarchie, un ordre, une société stable. D'où le statut particulier de la victime du sacrifice, à la fois exclue et adorée. Puissance et Soumission. Dieu et Néant.

Montrer que la musique, avant la marchandise, est simulacre de sacrifice du Bouc émissaire, et qu'elle a la même fonction, exige d'établir deux résultats :

D'une part, *le bruit est violence* : il dérange. Faire du bruit, c'est rompre une transmission, débrancher, tuer. Il est simulacre de meurtre.

D'autre part, *la musique est canalisation du bruit* et donc simulacre de sacrifice. Elle est donc sublimation, exacerbation de l'imaginaire, en même temps

1. *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.

que création d'ordre social et d'intégration politique.

Une théorie de la mise en forme du bruit, de son codage et de la façon dont il est vécu dans les sociétés primitives, doit alors précéder et traverser l'étude de l'artefact à finalité sonore qu'est l'œuvre musicale.

L'économie politique de la musique doit partir de l'étude du matériau qu'elle valorise, le bruit, et du sens qu'il avait aux origines de l'humanité.

LE BRUIT, SIMULACRE DU MEURTRE

Un bruit est une sonorité qui gêne l'écoute d'un message en cours d'émission. Une sonorité étant un ensemble de sons purs simultanés, de fréquences déterminées et d'intensités différentes. Le bruit n'existe donc pas en lui-même, mais par rapport au système où il s'inscrit : émetteur, transmetteur, récepteur. Plus généralement, la théorie de l'information a repris ce concept de bruit (ou plutôt la métonymie) : on y appelle bruit pour un récepteur un signal qui gêne la réception d'un message, même s'il peut avoir lui-même un sens pour ce même récepteur. Bien avant cette théorisation, le bruit a toujours été ressenti comme destruction, désordre, salissure, pollution, agression contre le code qui structure les messages. Il renvoie donc, dans toutes les cultures, à l'idée d'arme, de blasphème, de fléau. « Voici, je vais faire venir sur ce lieu un malheur qui étourdira les oreilles de quiconque en entendra parler » (Jérémie, 19, 9). « Quand les tambours de la Résurrec-

tion ont résonné, ils se sont bouché les oreilles de terreur » (Al Din Runir, Divani, Shansi Tabriz).

Dans sa réalité biologique, le bruit est un moyen de faire mal. Au-delà d'une limite, il devient une arme immatérielle de mort. L'oreille, transformateur de signaux sonores en impulsions électriques adressées au cerveau, peut être dégradée, et même détruite, lorsque la fréquence d'une sonorité dépasse 20 000 Hz, ou lorsque son intensité dépasse 80 dB. Baisse des capacités intellectuelles, accélération respiratoire et cardiaque, hypertension, ralentissement digestif, névrose, altération de l'élocution rythment les conséquences d'une ambiance sonore excessive.

Arme de mort, il l'est devenu dans la technologie industrielle. Mais, comme la mort n'est qu'un excès de vie, le bruit a toujours été perçu aussi comme source d'exaltation, forme de drogue, capable de guérir des piqûres de tarentule ou, selon Boissieu de Sauvage (dans sa *Nosologie méthodique*), de « 14 formes de mélancolie », thérapeutique.

LA MUSIQUE COMME SIMULACRE DE SACRIFICE

Menace de mort, le bruit est donc un enjeu pour le pouvoir qui le monopolise, lorsqu'il fonde sa légitimité sur la peur qu'il inspire, sur sa capacité de créer de l'ordre social et sur son monopole univoque de la violence. Ainsi, à l'origine de l'idée religieuse, dans la plupart des cultures, il y a le thème du bruit,

de son écoute et de sa mise en forme. Le Tohu Bohu, néant et bruit de fond, précède le monde. Dans l'Ancien Testament, l'homme n'entend du bruit qu'à partir du péché originel, et les premiers bruits qu'il entend sont les pas de Dieu.

Alors la musique s'inscrit comme communication avec ce bruit fondamental, menaçant, *comme prière*. Elle s'est d'ailleurs donnée comme fonction explicite de *rassurer* : toute la musicologie traditionnelle l'analyse comme l'organisation d'une panique contrôlée, de la transformation de l'angoisse en joie, de la dissonance en harmonie. « Les grands compositeurs entremêlent très souvent les accords de dissonance pour exciter et pour inquiéter l'auditeur qui, anxieux du dénouement, éprouve d'autant plus de joie lorsque tout rentre dans l'ordre » (Leibniz).

On retrouve ce processus jusqu'au jazz. Les recherches pratiquées (les seules jusqu'ici) par Colin Fletcher « sur la relation entre violence et rock and roll indiquent que la musique a une tendance à absorber la violence et à réorienter les énergies violentes vers la création musicale ou vers le soutien, mais essentiellement non violent, de groupes ou chanteurs particuliers »¹.

Le jeu de la musique ressemble donc à celui du pouvoir : monopoliser le droit à la violence, provoquer l'angoisse pour sécuriser ensuite, le désordre pour proposer l'ordre, créer le problème que l'on peut résoudre.

La musique renvoie donc, dans le champ sonore,

1. CHARLIE GILLET, *The Sound of the City Outerbridge and Dienstfrey*, N. Y., 1970, p. 300. Etude de COLIN FLETCHER, *New Society and the Pop Process*, Londres, Richard Mabey, Hutchinson Educational, 1970, cité par P. DAUFOUY et J.-P. SARTON, *Pop Music/Rock*, 1972.

comme un écho de la canalisation sacrificielle de la violence : les dissonances y sont éliminées pour éviter que le bruit ne se répande ; elle mime ainsi, dans l'espace sonore, la ritualisation du meurtre.

Recréant des différences entre les sons et réprimant le tragique de la dissonance durable, elle répond à la terreur du bruit, comme le sacrifice rituel répond à la terreur de la violence. Elle est, depuis son origine, le simulacre de la monopolisation du pouvoir de tuer, le simulacre du meurtre rituel. Attribut nécessaire du pouvoir, elle en a d'ailleurs la forme : une émission par un centre unique d'un discours imposé, presque purement syntaxique, et capable de créer chez les auditeurs la conscience d'une communauté, mais aussi de les retourner contre lui.

Le bruit comme meurtre et la musique comme sacrifice ne sont pas des hypothèses aisées à recevoir. Elles impliquent que la musique *fonctionne* comme le sacrifice ; qu'écouter du bruit, c'est un peu être tué soi-même ; qu'écouter de la musique, c'est assister à un meurtre rituel avec ce que cela a de dangereux, de coupable, mais aussi de rassurant ; qu'applaudir, c'est réaffirmer, après la violence canalisée, le possible retour à l'exercice, par les spectateurs du sacrifice, de la violence essentielle.

Démontrer cette hypothèse, dans le statut de la musique des sociétés symboliques, doit passer par l'analyse du rapport de la musique aux mythes. Très curieusement, aucun travail d'ensemble n'existe sur cette question pourtant fondamentale. Et on ne sait presque rien sur le statut de la musique contemporaine des mythes.

Lévi-Strauss s'est, lui, essayé à montrer que la musique est devenue, dans nos sociétés, le substitut des mythes. Plus exactement, pour lui, au moment de l'invention de la fugue, forme de composition identique à celle du mythe, la musique en aurait reçu l'héritage partiel, le roman recevant l'autre. De Monteverdi à Stravinski, on pourrait alors lire les grandes formes musicales comme un substitut aux mythes des sociétés symboliques. Il en déduit une classification de musiciens et distingue les musiciens du code (Bach, Stravinski, Webern) qui commentent les règles d'un discours musical, les musiciens du message (Beethoven, Ravel, Schoenberg) qui racontent, les musiciens du mythe (Wagner, Debussy, Berg) qui codent leur message à partir de récits. Le mythe est alors le produit d'un code par un message, de règles par un récit.

Mais on ne trouve pas dans son travail d'explication du statut de la musique contemporaine des mythes. Or, à mon sens, la musique n'est pas seulement un substitut moderne aux mythes, mais bien plus, en leur temps, elle est présente dans les mythes, y révélant son opérationnalité première comme simulacre de sacrifice rituel et affirmation de la possibilité d'un ordre social. L'hypothèse du simulacre de sacrifice dans la musique, avancée dans ce qui précède uniquement à partir d'un parallèle entre l'espace sonore et l'espace social, est souterrainement présente dans beaucoup de mythes. Je n'en donnerai ici que trois exemples :

Dans le monde chinois d'abord, on trouve un très grand nombre de formulations très explicites de ces rapports. Ainsi, dans Sun Ts'ien : « Les sacrifices et la musique, les rites et les lois ont un seul et même but ;

c'est par eux que les cœurs du peuple sont unis et c'est d'eux que sort la méthode de bon gouvernement »¹.

Dans le monde grec, le mythe des Sirènes est très clair : leur chant tue ceux qui l'écoutent, sauf Ulysse, offert en simulacre de bouc émissaire, attaché, incapable de se faire obéir de ses rameurs, sourds volontaires pour se défendre contre la violence du bruit.

Enfin, dans le monde germanique, on trouve peut-être le plus beau et le plus éclairant des mythes de la musique : la ville envahie de rats, la recherche par les notables des moyens de les détruire, le marché passé avec le joueur de flûte, la noyade des rats fascinés par la musique, le refus des notables d'honorer leur contrat et la vengeance sur les enfants eux aussi fascinés, font du *Joueur de flûte* d'Hamel un mythe cardinal. On y trouve en effet tous les éléments de mon hypothèse : la musique éliminatrice de la violence, échangée pour son usage contre de l'argent, la rupture du contrat, le renversement de la musique en instrument de violence contre les enfants. L'argent est venu semer ici la mort, rompre l'unité sociale retrouvée par la musique.

La musique apparaît, à mon sens, à travers les mythes comme *une affirmation de ce que la société est possible*. Et c'est l'essentiel. Son ordre simule l'ordre social, et ses dissonances expriment les marginalités. *Le code de la musique simule les règles admises dans la société*. D'où l'importance du débat, sur lequel on reviendra, concernant l'existence d'un code musical naturel et d'une harmonie objective, scientifique et universelle. Si un

1. *Les mémoires historiques de Sun Ts'ien*, traduit et annoté par E. CHAVANNAS, Paris, Ed. Leroux, 1895.

tel code existait en effet, alors on pourrait déduire l'existence d'un ordre naturel en politique et d'un équilibre général en économie.

D'où aussi, l'explication de l'extraordinaire et mystérieuse réflexion de Confucius : « Pour qu'on puisse dire qu'il y a musique, pensez-vous qu'il soit nécessaire de ranger des pantomimes dans un espace défini, de prendre des plumes et des flûtes, de faire résonner les cloches et les tambours? *Tenir sa parole, c'est une cérémonie. Agir sans effort ni violence, c'est de la musique* »¹.

Tout est dit dans une figure de mystère. Tout s'éclaire si la musique est inscrite comme attribut du cérémonial sacrificiel, idéalisateur de la société, renvoyant à la monopolisation de la mort, au contrôle de la communication avec l'au-delà, et donc à la prière.

En définitive, la musique est une stratégie parallèle à la religion : comme celui de la religion, le pouvoir canalisateur de la musique est très réel, opératoire : comme un individu, une société ne guérit d'une psychose qu'en revivant les diverses phases de ses terreurs, et la musique, au fond, fait revivre la mise en forme fondamentale du bruit, la canalisation de la violence essentielle.

Le musicien, sacrificateur sacrifié, Pharmakon adoré et exclu, Œdipe et Dyonisos. Son travail, politique parce que religieux, est intégrateur, canalisateur de l'angoisse, de la violence et de l'imaginaire, répresseur de la marginalité. Mais aussi, parce que menace de mort, transgresseur, annonciateur, prophète d'une forme nouvelle de rapports avec la connaissance et de nouveaux pouvoirs.

1. *Li Ki ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, traduit et édité en 1899, vol. II, chap. XXV, p. 897.

Je crois cette hypothèse nouvelle, même si quelques musicologues sont passés près. Ainsi Adorno, lorsqu'il parlait superbement de la musique comme d'une « *promesse de réconciliation* », lui attribuait, implicitement, la fonction essentielle du sacrifice rituel dans tout processus religieux : réconcilier les hommes avec l'ordre social. Originellement, la production de musique a pour fonction de créer, de légitimer et de maintenir l'ordre. Sa fonction première n'est pas à rechercher dans l'esthétique, invention moderne, mais dans l'efficacité de sa participation à une régulation sociale. Jouissance du spectacle du meurtre, organisatrice du simulacre et masquée derrière la fête et la transgression, elle est créatrice d'ordre. Certes, cela n'est pas propre à la musique. Toute production humaine, d'une certaine façon, constitue un intermédiaire et une différence entre les hommes, et elle peut donc être, en un sens, canalisatrice de violence.

Je ne veux pas dire ainsi que la musique n'est, à son départ, que rituelle. Tout démontre que, dès les temps les plus reculés, elle est aussi présente dans tous les aspects du travail et de la vie quotidienne. Elle constitue la mémoire collective et organise la société, souvent sous des formes moins idéalisées que celles décrites par Brown¹ :

« Dans l'île d'Andaman, tout le monde invente des chansons, on apprend même aux enfants à en composer. En fabriquant un bateau ou un arc, ou en pagayant. L'andamanien fredonne la chanson pour lui-même jusqu'à ce qu'il en soit satisfait, et la présente à la pro-

1. A. R. BROWN, *The Andaman Islander's*, 1922.

chaine fête. Si le morceau a du succès, on l'ajoute au répertoire. Sinon, on l'oublie. »

La musique est vécue dans le travail de tous. Elle est sélection collective dans la fête, accumulation et stockage collectif de code. Mais ce n'est pas en contradiction avec la fonction essentielle que je veux retenir ici : car la religion et la vie collective forment un tout et la mise en forme sacrificielle de la musique donne un sens à sa présence permanente dans la société. Il ne s'agit pas d'une fonction annexe. *Sa fonctionnalité fondamentale est d'être ordre pur.* Originellement, et non accessoirement, elle sert à affirmer partout que la société est possible.

Organisée autour d'une symbolique rigoureuse, la codification sacrificielle de la musique va se briser. Des bruits internes et externes vont agresser ce code et le transformer, en même temps que le réseau. Simultanément, l'argent entre en jeu et renforce les ruptures que la musique contenait en elle-même. En cela la dynamique des codes est prémonitoire : elle implique et annonce une mutation générale des codes sociaux que la logique des rapports de la musique avec l'argent va renforcer et qui va peu à peu s'étendre de l'empire des bruits à celui de la matière.

Une dynamique des codes, annonciatrice des crises de l'économie politique, est en œuvre dans la musique.

la dynamique des codes

La musique met en jeu des outils (voix, instruments), des lieux de stockage (griots, jongleurs, partitions, disques) et des réseaux de diffusion, c'est-à-dire un ensemble de canaux mettant en rapport la source musicale et ceux qui l'écoutent. Ainsi, dans le code sacrificiel, la musique s'entend sur le lieu du sacrifice, mais aussi dans tous les lieux de la vie quotidienne et du travail, où la musique vient jouer son rôle ambigu, intégrateur et subversif. Depuis que l'économie est venue rompre ce réseau, il existe de nouveaux modes de diffusion de la musique, d'autres lieux où elle s'exprime, s'entend et s'échange, d'autres réseaux. Ces réseaux ont changé la musique. Mais là encore, et c'est l'essentiel, ils ont annoncé un changement très complet de l'organisation sociale, un changement du mode de production économique dans son ensemble.

On peut distinguer, conceptuellement, quatre types essentiels de réseaux, quatre formes possibles de diffusion de la musique, retrouvant les quatre structures fondamentales que peut avoir un graphe. Chacun de ces réseaux renvoie à une technologie et à un niveau différent de structuration sociale. Ils se sont succédé et interpénétrés dans l'économie de la musique. Nous

allons tenter de comprendre leurs structures et le rôle que l'argent et le processus d'émulation capitaliste ont joué dans leur dynamique.

LES QUATRE RÉSEAUX

Le premier est le réseau du *rituel sacrificiel*, déjà décrit. Il est celui de la diffusion de tous les ordres, des mythes, des rapports économiques, sociaux ou religieux dans les sociétés symboliques. Il est centralisé sur le plan idéologique et décentralisé sur le plan économique.

Un nouveau réseau de la musique émerge avec *la représentation*. Elle est un spectacle auquel on assiste dans des lieux spécifiques : salles de concerts, champs clos du simulacre de rituel, enfermement nécessaire à la perception de droits d'entrée.

La valeur de la musique y est valeur d'usage comme spectacle. Elle y simule et remplace la valeur sacrificielle dans le réseau précédent. Les interprètes et les acteurs sont des producteurs, d'un type particulier, rémunérés en monnaie par les spectateurs. On verra que ce réseau caractérise toute l'économie capitaliste concurrentielle, mode d'organisation primitive du capitalisme.

Le troisième réseau, celui de la *répétition*, apparaît à la fin du XIX^e siècle avec l'enregistrement. Conçue comme mode de conservation de la représentation, cette technologie, en cinquante ans, a créé, avec le dis-

que, un réseau nouveau d'organisation de l'économie de la musique. Chaque spectateur y a un rapport solitaire avec un objet matériel; la consommation de musique devient individuelle, simulacre du rituel sacrificiel et spectacle aveugle. Le réseau n'est plus ici une forme de socialité, l'occasion de rencontre et de communication des spectateurs, mais l'outil d'une accessibilité formidable à un stockage individualisé de musique. Là encore, le réseau nouveau apparaît dans la musique comme l'annonce d'un nouveau stade d'organisation du capitalisme, celui de la production en série, répétitive, de tous les rapports sociaux.

Enfin, dans un dernier réseau pensable, au-delà de l'échange, la musique peut être vécue dans la *composition*, c'est-à-dire jouissance du musicien, communication avec lui-même, sans finalité autre que sa propre jouissance, fondamentalement extérieure à toute communication, dépassement de soi-même, acte solitaire, égoïste, non marchand. Dans ce réseau, ce qui s'entend est un sous-produit de ce que l'auteur ou l'interprète se donne à entendre, tout comme le livre lu n'est jamais qu'un sous-produit de ce que l'écrivain se donne à écrire. A la limite, la musique n'y est même plus faite pour être entendue, mais vue, afin que même l'interprétation n'en piège pas la composition, comme un Beethoven qui lisait, grosse de toutes les interprétations possibles, sa musique qu'il n'entendait plus. La composition propose alors un modèle social radical, où le corps est assumé comme n'étant pas seulement capable de production, de consommation ou même de relation avec autrui, mais aussi de jouissance autonome. Ce réseau est en opposition avec tous ceux qui le précèdent; car

cette capacité de dépassement personnel est exclue des autres réseaux de la musique : dans une société du sacrifice ritualisé, de la parole représentée ou de la communication hiérarchisée et répétée, la jouissance égoïste est réprimée et la musique n'a de valeur que lorsqu'on l'a identifiée à la socialité, à l'audition, ou enfin au stockage du « beau » pour des consommateurs solvables. Mais, lorsque ces modes de communication se brisent, il ne reste au musicien que la communication avec lui-même. Là encore, ce réseau est en avance et précède une évolution générale de toute l'organisation sociale.

ORDRE, CODE ET RÉSEAU

Dans tout réseau, comme tout message, la musique peut être créatrice d'ordre. De façon théorique et générale, au sens de la théorie de l'information, l'information reçue lors de l'écoute d'une note réduit l'incertitude de l'auditeur sur l'état du monde. Euler trouvait même là une définition du beau comme faculté de discerner un ordre dans une forme : est beau ce qui est néguentropique. Autrement dit, l'ordre créé est différent suivant le réseau.

Dans le réseau sacrificiel, elle s'insère dans une cérémonie, elle est forme mineure de sacrifice, lui-même par nature créateur d'ordre.

Dans celui de la représentation elle est en général écoulement d'information, mais elle peut créer les conditions d'un ordre nouveau chez l'auditeur.

La répétition de la musique est toujours créatrice de désordre puisqu'elle ne fait que répliquer avec des défauts et sans création nouvelle la représentation enregistrée : il faut donc y dépenser de plus en plus de valeur pour y maintenir un ordre.

Seul le réseau de la composition est, par nature, créateur d'ordre, puisqu'en l'absence de tout code *a priori* la musique y crée toujours un ordre pour l'observateur.

LES PROCESSUS DE RUPTURE :

ORDRE PAR LE BRUIT ET POINT CATASTROPHE

Un réseau peut être détruit par des bruits qui l'agressent et le transforment, si les codes en place ne peuvent normaliser et réprimer ces bruits. Le nouvel ordre, non contenu dans la structure de l'ancien, n'est pas alors, pour autant, issu du hasard. Il est créé, par substitution, d'autres différences à des différences anciennes. Le bruit est à la source de ces mutations de codes structurants. Car il est en effet, en lui-même, malgré la mort qu'il contient, porteur d'un ordre, d'une information neuve¹. Ceci peut paraître étrange. En fait, le bruit crée un sens : d'une part, parce que l'interruption d'un message signifie l'interdiction du sens diffusé, la censure et la rareté. D'autre part, parce que l'absence

1. Cf. H. ATLAN, *Organisation en niveaux hiérarchiques et information dans les systèmes vivants*, Paris, ENSTA, 1975.

même de sens, dans le bruit pur ou dans la répétition insensée d'un message, en décanalisant les sensations auditives, libère l'imagination de l'auditeur. L'absence de sens est alors présence de tous les sens, ambiguïté absolue, construction hors du sens. La présence du bruit fait sens. Elle rend possible la création d'un ordre nouveau, à un autre niveau d'organisation, d'un code nouveau dans un autre réseau.

Cette idée qu'un bruit, ou une musique même, peut détruire un ordre social et lui substituer un autre n'est pas neuve. On la trouve chez Platon : « Par la musique, cet esprit révolutionnaire s'insinue très facilement et sans qu'on le remarque, comme s'il n'était que jeu et que rien de mal n'en dût sortir. Mais il n'en sort rien d'autre sinon que, se fixant peu à peu, il pénètre graduellement les mœurs et les habitudes. De là, s'étant renforcé, il passe jusque dans les affaires privées, arrive ensuite jusqu'aux lois et à la constitution politique avec une grande insolence et un grand manque de retenue et finit par tout mettre sens dessus dessous (...). Nulle part, on ne modifie les lois de la musique sans modifier en même temps les dispositions civiles les plus importantes. C'est ici que les gardiens doivent édifier leur poste »¹. Elle envoie à l'idée de rupture/réarrangement, dans l'espace de la valeur : « Dans l'histoire comme dans la nature, la pourriture est le laboratoire de la vie »².

Mais cet « ordre par le bruit » ne naît pas sans crise. Le bruit n'est en effet créateur d'ordre que s'il peut pola-

1. PLATON, *La République*, 424.

2. MARX, *Le Capital*, I, 4^e section, chap. 15.

riser, dans une nouvelle crise sacrificielle, un point singulier, une *catastrophe* pour dépasser les violences anciennes et recréer un système de différences, à un autre niveau d'organisation.

La mutation du code et le changement de réseau dominant exigent donc une certaine catastrophe, comme le blocage de la violence essentielle par le rite exige la crise sacrificielle.

En d'autres termes, la catastrophe est inscrite dans l'ordre, comme la crise est inscrite dans le développement. Il n'y a pas d'ordre qui ne contienne en soi le désordre ni sans doute même de désordre qui ne puisse créer de l'ordre. La dynamique des codes est ainsi posée. Reste à comprendre la succession des bruits et des ordres et leurs interférences.

LA DYNAMIQUE DE LIQUIDATION DES CODES

La subversion dans la production musicale revient à opposer une syntaxe nouvelle à celle en place, à être, pour eux, un bruit. Ce passage se fait dans la musique depuis l'Antiquité, et il a conduit à créer des codes dans des réseaux changeants. Ainsi le passage des échelles grecques et médiévales à l'échelle tempérée et aux gammes peut s'interpréter comme l'agression d'un code dominant par un bruit, qui allait devenir un nouveau code dominant. Mais, en fait, ce processus d'agression interne ne peut réussir que lorsque le code en place s'est affaibli, usé, à force d'avoir été employé.

Ainsi, le champ combinatoire immense ouvert par le système tonal conduisit en deux siècles à la démesure et à la fragilisation de tout l'édifice tonal. Le gigantisme de la musique romantique annonce et rend possible la fin de ce code comme outil d'ordonnement musical. Plus tard, le code sériel, dernière formalisation du déterminisme du XIX^e siècle, s'effondre une fois exploré, et libère la stochastique. Il n'y a plus, alors, aucune échelle fixe, aucun code dominant. Toute œuvre y est sa propre fondation linguistique, sans référence à des règles fondamentales.

Ainsi le bruit semble reconstruire dans la musique des ordres de moins en moins coercitifs : la liquidation interne des codes a commencé quand la musique s'est voulue activité construite autonome, et non plus élément d'un rituel. Parallèlement aux mathématiques, dont les codes musicaux sont toujours très dépendants, la musique a évolué alors vers une syntaxe pure. Ainsi, les compositions musicales géantes sont théorisées quand Fourier puis Helmholtz décomposent les sonorités en suites infinies de sons purs et harmoniques. L'espace sonore complet, image de particules sonores, devient théorisable quand Markov construit la stochastique. Mais, malgré cela, et encore aujourd'hui malgré son abstraction, la musique contient d'innombrables formes que les mathématiques ne peuvent exprimer : la dissonance, mélange d'ordre et de désordre, la syncope, rupture brutale, la redondance harmonique. Ainsi, chaque réseau pousse à l'extrême son organisation jusqu'à créer les conditions *internes* de sa propre rupture, ses propres bruits. Bruit pour l'ordre ancien, harmonie pour l'ordre nouveau : Monteverdi et Bach

créent un bruit pour l'ordre polyphonique. Weber pour l'ordre tonal. La Mounte Young pour l'ordre sériel.

Mais un bruit *extérieur* au code en place peut aussi conduire à sa mutation. Par exemple, bien qu'une technologie neuve soit un bruit externe conçu pour le renforcer, une mutation de sa diffusion vient souvent le transformer profondément. Si par exemple l'enregistrement s'est voulu, au premier chef, renforcement et amplification de la parole antérieure, il a eu, en fait, un impact sur le statut des contenus ; le réseau modifie le code dans lequel s'expriment les messages. Par exemple, les principes de la reproduction imprimée ont meurtri l'autorité de la parole antérieure, manuscrite, unique, authentique, inaugurale ; ils ont même brisé la langue universelle du temps : conçue en effet pour généraliser le latin, l'imprimerie va le détruire. Le médium nouveau et son réseau, devenus eux-mêmes langue universelle, forme nouvelle par laquelle l'autorité se diffuse, autorisent une fragmentation des contenus. Au XVI^e siècle, l'imprimerie permet aux langues vernaculaires de se diffuser et de renaître, et avec elles s'éveillent les nationalités territoriales. Ces détournements de l'usage premier du code mettent profondément en danger les pouvoirs, jusqu'à ce que ceux-ci transforment leurs morphologies pour bénéficier eux-mêmes du réseau nouveau.

En musique, l'instrument était souvent préexistant à l'expression qu'il autorisait, d'où le caractère de bruit d'une invention nouvelle ; par les possibilités qu'il offre, « théorie réalisée » (Lyotard), il contribue à la naissance d'une musique neuve, à une syntaxe renouvelée. Il rend possible une combinatoire nouvelle, un champ

ouvert pour toute une nouvelle exploration d'expression possible de l'usage musical. Ainsi, la *Sonate n° 106* de Beethoven, première œuvre écrite pour piano, n'aurait pas été pensable pour un autre instrument. De même, l'œuvre de Jimmy Hendrix n'a pas de sens sans la guitare électrique qu'il a mise au point. Mais un instrument nouveau ne s'impose pas toujours comme ouverture d'un champ combinatoire. Le glassharmonika, inventé par Benjamin Franklin et utilisé par Mozart, et l'arpeggione, utilisé une fois par Schubert, ont disparu.

Ce double processus de rupture des codes (par bruits interne et externe) a détruit, de réseau en réseau, la fonction socialisatrice de la musique. Elle n'est pas restée un « archipel d'humain » dans l'océan d'artifice qu'est devenue la société marchande. L'objet sonore lui-même est devenu artifice, indépendant de l'auditeur et du compositeur représenté puis répété. La musique rythmait la naissance, le travail, la vie, la mort, organisait l'ordre social. Elle n'est plus aujourd'hui, trop souvent, que consommation de culture passée ou structure d'invariants mathématiques universels, reflet de la crise générale du sens. La communication a disparu. On est passé du riche vêtement de prêtre du musicien dans le rituel, à l'uniforme sombre du musicien d'orchestre et au costume clinquant de la vedette, de l'œuvre toujours recomposée à l'objet vite obsolète.

Par le réseau qu'elle sous-entend, son statut rituel se modifie. Elle est devenue le simulacre du spectacle solitaire du sacrifice. Le spectateur devient complice d'un meurtre individualisé. La violence cesse d'être consacrée au champ de bataille, ou à la salle de concert,

pour s'installer dans la société tout entière. La répétition de la violence n'est plus promesse de réconciliation. En supprimant le mécanisme du sacrifice collectivement perpétué, elle ne « brise pas la symétrie des représailles, la répétition à l'identique (...) par du différent »¹. « Les modernes, eux, n'ont pas peur de la réciprocité violente »¹.

Si le processus de répétition à l'identique s'étend à toute la production, la fin des différences débride la violence et rompt tous les codes. La composition peut alors émerger, elle qui se nourrit de la mort des codes.

Ainsi, il existe des mécanismes propres aux codes qui entraînent leurs ruptures et l'émergence des réseaux nouveaux. Mais cette destruction des codes est renforcée par la dynamique de l'inscription de la musique dans l'argent. Chaque code ou réseau entretient des rapports spécifiques avec l'argent. L'argent y crée, renforce et détruit des structures.

la musique et l'argent

Lorsque l'argent apparaît, la musique s'inscrit dans l'usage; la marchandise va la piéger, la produire, l'échanger, la faire circuler, la censurer. *Elle cesse alors d'être affirmation de l'existence pour être mise en valeur.* Son

1. *La violence et le sacré*, op. cit., p. 47.

usage n'a pas résisté à son échange : depuis que les sociétés ont rompu leurs codes régulateurs, leurs interdits, leurs rites sacrificiels, la musique flotte, comme une langue dont ceux qui la parlent auraient oublié le sens mais non la syntaxe. Pourtant, aucune société ne peut survivre sans ordre, c'est-à-dire sans maintien stable de différences, sans contrôle de la violence et sans canalisation de la dépense improductive. Alors, quelque chose a-t-il remplacé la musique, malgré son statut nouveau, ou bien est-elle restée un outil du pouvoir régulateur, une forme fondamentale du code du pouvoir dans des canaux nouveaux.

La musique est devenue une marchandise, un moyen de produire de l'argent. On la vend, la consomme. On l'analyse : quel marché a-t-elle ? Quel profit dégage-t-elle ? Quelle stratégie industrielle exige-t-elle ? L'industrie de la musique et de tous ses dérivés (édition, spectacle, disque, instruments de musique, tourne-disques, etc.) est un élément majeur, précurseur de l'économie des loisirs et de l'économie des signes.

A quel stade de la production d'une œuvre se fait la production d'argent ? Ce stade est-il différent suivant le réseau et peut-il expliquer la rupture des réseaux ? Ce problème économique est complexe, car une œuvre est une forme abstraite, produite en plusieurs temps, structurée différemment suivant le réseau où elle s'inscrit :

D'abord, le compositeur produit un programme, une matrice, un algorithme abstrait. La partition qu'il écrit est un ordre décrit à un opérateur-interprète.

Ensuite, l'interprète crée un ordre dans l'espace sonore avec son instrument, machine à traduire la partition, à déchiffrer la pensée codée de l'auteur. La

forme de la musique est donc toujours remise en cause par le transmetteur et le média.

Enfin, l'objet est produit, vendu, consommé, détruit, usé. Pour cela, intervient tout un ensemble de productions marchandes, de la partition au disque. On verra que la demande elle-même devient un travail, et devra être socialement produite.

Cette production s'inscrit différemment dans la marchandise suivant le réseau où elle a lieu. Dans chacun d'eux, le mode de production de valeur d'échange, le mode d'accumulation de valeur marchande, et les déséquilibres qui conduisent à la rupture des réseaux sont différents.

Chaque théorie économique localise différemment la production d'argent suivant la forme de sa conceptualisation.

Cette question est cependant capitale : le lieu de création de l'argent dans la musique explique le mode de croissance, le rapport de pouvoir entre les différents acteurs, et la crise dans tout réseau.

Selon l'économie classique, une production musicale est productrice de richesse si elle augmente le salaire réel de celui qui en a bénéficié, en le rendant plus efficace. En ce sens, un chanteur est productif de richesses monétaires s'il améliore l'efficacité de ceux qui l'écoutent ou si son audition entraîne la vente de disques. Son caractère plus ou moins productif est donc ici indépendant de son statut économique. De même, un compositeur y est considéré comme productif si son œuvre est commercialisée, quel que soit son mode de rémunération.

Au contraire, l'économie politique marxiste conduit

à localiser la production d'argent dans la seule fabrication par des salariés d'un objet matériel, ce qui conduit à attribuer au compositeur un statut étrange dans le processus de création de richesses marchandes.

La question : « Comment la musique crée-t-elle des richesses? », s'énonce dans l'économie politique marxiste : « Quel travail musical produit de la plus-value? » Ceci revient à tenter de détecter dans la musique les travaux « productifs », c'est-à-dire ceux grâce auxquels de la valeur est créée et grâce auxquels s'accumule le capital.

Pour faire court, on appelle donc *travail productif* celui qui permet au capital de s'accroître, qui crée de la plus-value, et *improductif* celui qui ne présente de l'intérêt pour l'acheteur du travail que par la valeur d'usage du produit. Dans le mode de production capitaliste, le productif ne peut être qu'un salarié, créant du capital. Ainsi, par définition, et à la différence de ce que la théorie classique admet, ni un travailleur non salarié (c'est le cas par exemple des compositeurs rémunérés sous forme de droits d'auteur), ni un travailleur, même salarié, qui ne crée du capital qu'implicitement, par le biais de la consommation qu'il suppose ou de l'incitation à produire qu'il induit, ne sont productifs. Ils créent de la richesse dans le mode de production capitaliste en lui étant extérieurs. Voici comment Marx lui-même nie à ces deux travaux le caractère productif. On ne peut pas, dit-il, « présenter le travail du pianiste comme indirectement productif, soit parce qu'il stimule la production matérielle de pianos, par exemple, soit parce qu'il imprime plus d'énergie et d'entrain au travailleur qui écoute le récital de piano.

Car seul le travail créateur de capital est productif et donc tout autre travail, si utile ou si nuisible soit-il, n'est pas productif pour la capitalisation ; il est donc improductif. Le producteur de tabac est productif, bien que la consommation du tabac soit improductive »¹. Il y a production de valeur, même pour un musicien si et seulement s'il est salarié. Donc, une activité qui incite à consommer ou à produire n'est pas en elle-même productive de richesse. De même, la production artisanale n'est pas productive. Les artisans ne sont jamais des travailleurs productifs parce que, dit Marx : « Ils me font face comme vendeurs de marchandises, non comme vendeurs de travail ; ce rapport n'a donc rien à voir avec l'échange de capital et de travail, ni donc avec la distinction entre travail productif et travail improductif, qui ne repose que sur ceci : le travail est-il échangé contre de l'argent en tant qu'argent ou contre de l'argent en tant que capital? Ils n'entrent donc ni dans la catégorie des travailleurs productifs ni dans celle des travailleurs improductifs, bien qu'ils soient producteurs de marchandises. Mais leur production n'est pas subsumée sous le mode de production capitaliste »¹. Donc, le caractère économique de la distinction importe seul : si la force de travail sur le marché s'échange contre du capital, le travail crée de la valeur ; si elle s'échange contre de l'argent (un revenu), le travail ne crée pas de valeur. Ainsi, un musicien, salarié par quelqu'un qui l'emploie pour son plaisir personnel, n'est pas un travailleur productif. Son travail est échangé contre un

1. K. MARX, *Théories sur la plus-value*, Ed. Sociales, t. I.

salaires ou contre des biens en nature : c'est un simple échange de deux valeurs d'usage. Par contre, par exemple, s'il joue en concert comme salarié d'un entrepreneur de spectacle, il produit du capital et il est productif de richesses. Mais, dans les deux cas, le compositeur de la partition n'est pas productif. Cette distinction n'est pas caractéristique du capitalisme.

L'ARGENT PRODUIT HORS DE LA MUSIQUE :
LE MATRICEUR

On aura compris en effet que, derrière la classification qui précède, la distinction fondamentale pour comprendre la production d'argent par la musique n'est pas à faire selon le statut juridique des musiciens, mais selon le réseau de la production : car le réseau de la musique renvoie à beaucoup plus qu'à une définition de son mode de diffusion. Il caractérise son mode de production et, au-delà, le mode de production de toute la société. Ainsi, on va voir que *les lois économiques de la représentation n'ont rien à voir avec celles de la répétition* qui s'installe aujourd'hui.

Voyons d'abord comment fonctionne dans chaque réseau l'économie de la musique, et où a lieu la création d'argent.

Dans chaque réseau, le mode d'insertion de la musique dans l'activité économique est différent. Et cette différence joue un rôle majeur dans le passage d'un réseau à l'autre.

Dans le réseau du sacrifice, la musique ne produit pas de richesse. Le chaman, comme plus tard le jongleur, n'est même pas concerné par la distinction entre productif et improductif. Le ménestrel est, lui, improductif comme le seront jusqu'à aujourd'hui, pour l'essentiel de leur travail, des musiciens comme Wagner et Boulez.

L'accumulation de richesses par la musique n'apparaît qu'avec la représentation, créatrice de valeur en même temps que mode de fonctionnement de l'échec du religieux. Dans ce réseau, la valeur est créée et accumulée hors du musicien compositeur. Marx lui-même a fourni une bonne analyse du lieu de la création de valeur dans ce réseau : « Une chanteuse qui chante comme un oiseau est un travailleur improductif. Lorsqu'elle vend son chant, elle est salariée ou marchande. Mais, même chanteuse engagée pour donner des concerts et rapporter de l'argent, elle est un travailleur productif, car elle produit directement du capital »¹. Ainsi, les travailleurs productifs créateurs d'argent sont les interprètes, et ceux qui ont produit les instruments et les partitions. Le compositeur, lui, lorsqu'il reçoit des droits d'auteur sur l'œuvre vendue et représentée, reste étrangement extérieur à la richesse qu'il implique puisque, artisan indépendant, il est hors du mode de production capitaliste. Pourtant, le bon sens conduit à reconnaître qu'il participe à la production de richesses, indirectement, d'au moins deux façons : d'une part, quand des travailleurs productifs (les ouvriers des édi-

1. *Matériaux pour l'économie*, chap. II : « Travail productif et travail improductif », La Pléiade, t. II, p. 393.

tions de musique) fabriquent avec ce stock d'information et du capital (c'est-à-dire avec son travail passé, un autre travail passé approprié par l'entrepreneur et leur travail présent) un objet marchand, la partition, dont la vente à un musicien, professionnel ou amateur, réalisera de la plus-value. D'autre part, quand le musicien salarié, ayant acquis cette partition, donne une représentation de cette œuvre. Mais, pour autant, le travail du compositeur n'est pas, par lui-même, travail productif, créateur de richesse marchande. Il est ainsi, hors du capitalisme, à l'origine de son expansion, sauf s'il est, lui aussi, un salarié vendant son travail à des capitalistes (comme c'est le cas pour les musiciens de film parfois). En général, rémunéré par une partie de la plus-value tirée de la vente de l'objet marchand (partition) et de son usage (la représentation), il est reproduit dans chaque exemplaire et dans chaque représentation, grâce à la législation des droits d'auteur. Sa rémunération s'assimile donc à une *rente*. Étrange situation : une catégorie de travailleurs a donc réussi à conserver la propriété de son travail, à éviter la condition de salarié et à être rémunérée comme rentier, prélevant sur la plus-value produite par des salariés valorisant leur travail dans le cycle de la marchandise. Producteur du programme sur lequel se branche toute la production capitaliste, on le range dans une catégorie plus générale que j'appellerai *matriceur*. Les entrepreneurs de spectacles sont des capitalistes, les ouvriers de l'édition et les interprètes des travailleurs productifs. Les compositeurs sont des rentiers. Cette situation n'est pas innocente. Elle est même essentielle pour comprendre l'originalité

de la musique, en même temps que son caractère prophétique dans les imitations économiques.

Si l'on suit l'analyse qui précède, celui qui, par sa création, est à l'origine d'une immense production matérielle, est rémunéré comme un rentier : son revenu est indépendant de la quantité de travail qu'il a fourni. Mais il dépend de la quantité de demande de ce même travail. Il a produit la matrice à partir de laquelle va se développer une industrie.

Le musicien n'est pas un cas isolé. Il y a dans l'économie un nombre considérable de producteurs de programmes, de *matriceurs*. Dans la représentation (l'artisanat ou le capitalisme archaïque), chaque objet est différent et la matrice ne sert donc qu'une fois. Par contre, dans l'économie de la répétition, une matrice sert un nombre considérable de fois. Si la rémunération du matriceur est proportionnelle au nombre de ventes, et non à son temps de travail, alors il peut accumuler une rente et réduire le profit du capitaliste. D'où l'intérêt, pour le processus capitaliste, d'intégrer les matriceurs comme salariés. Presque tous sont intégrés dans des grands bureaux d'études, perdant la propriété de leurs créations et n'ayant aucun revenu sur leur usage par d'autres. En ce sens, l'étude de la musique est essentielle : si les matriceurs de l'industrie peuvent à l'avenir obtenir les mêmes droits que les compositeurs de musique, et si le monopole sur la propriété de l'innovation est remplacé par une rémunération sur son usage par d'autres, alors les résultats de l'économie de la musique pourront se généraliser. Or, ces résultats sont, on le verra, très nets : *La rémunération spécifique des auteurs a freiné considérablement le contrôle de la*

musique par le capital, protégé la créativité et permet même aujourd'hui aux rapports de pouvoirs entre musiciens et financiers de s'inverser.

Une question est alors essentielle : la musique est-elle un cas particulier ou l'annonce d'une réappropriation par tous les créateurs de leur travail valorisé? L'enjeu est capital. L'issue est indécise.

On peut maintenant affiner l'analyse, et distinguer plus précisément les activités de représentation et de répétition. Cette distinction ne recoupe pas la distinction traditionnelle entre industrie et service, et elle est beaucoup plus importante. Très simplement dit, dans le système marchand, est représentation ce qui ressort de l'acte unique; est répétition ce qui s'organise en série. Ainsi, un concert est une représentation, mais aussi un repas à la carte dans un restaurant; un disque ou une boîte de conserve est répétition. Est aussi représentation le meuble en un exemplaire ou la robe de couturière; répétition le vêtement en prêt-à-porter et le mobilier en série. L'une fournit une valeur d'usage liée à la qualité humaine de la production, l'autre permet le stockage, l'accessibilité et la répétition : dans la représentation, on n'entend en général qu'une fois une œuvre, moment exceptionnel; dans la répétition on stocke des écoutes possibles.

Chacun de ces modes d'organisation renvoie à une logique très différente que nous étudierons en détail dans les chapitres suivants. Ils sont précédés de l'économie sacrificielle, non marchande, et suivis de l'économie de composition.

Ces quatre types de modes de production s'interpénètrent dans le temps et l'espace, mais, pourtant, il

semble possible de dégager une certaine logique économique de leur succession : *Dans la musique, comme dans le reste de l'économie, la logique de succession des codes musicaux rejoint la logique de la production de valeur.*

La représentation émerge avec le capitalisme, contre le monde féodal; elle localise toute la plus-value nouvelle chez l'entrepreneur de spectacle et l'éditeur de musique : peu de musiciens y firent fortune et les cours perdirent leurs pouvoirs. Cependant, l'amélioration de productivité y est pratiquement impossible. Quand l'économie globale se développe, le taux de profit ne peut donc que baisser dans ce secteur, compte tenu de la croissance du coût de la reproduction de la force de travail fixé pour toute l'économie, et de la rémunération des auteurs¹.

1. Une immense littérature existe sur ce thème. Beaucoup d'économistes ont même cru pouvoir limiter là l'étude de l'économie de l'art :

1. R. PETERSON et D. BERGER, Entrepreneurship in organizations : evidence from the popular music industry, *Adm. Sc. Quart.*, 1971, 16 mars, p. 99-107.
2. D. LACY, The economics of publishing or Adam Smith and literature, *Daedalus*, 1963 (Winter), p. 42-62.
3. W. J. BAUMOL et W. G. BOWEN, *Performing Arts : the economic dilemma*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1968.
4. R. PETERSON et D. BERGER, Three eras in the manufacture of popular lyrics, in *Sounds of social change*, R. S. DENISOFF (ed.), N. Y., Rand Mac Nally, 1972, p. 282-303.
5. Notamment R. S. DENISOFF, Protest movements : class consciousness and the propaganda songs, *Soc. Quart.*, 9, 1968 (Spring); R. S. DENISOFF, Folk music and the American left, *Brit. Journ. of Soc.*, 20, 4 (déc.), 1968, p. 427-442; R. S. DENISOFF et R. A. PETERSON (eds), *The sounds of social change*, Chicago, Rand McNally, 1972.
6. D. J. HATCH et D. R. WATSON, Hearing the blues, *Acta Sociologica*, 17, 2, 1974; ou, d'un point de vue ethnologique : A. LOMAX, Song structure and social structure, in ALBRECHT, BARNETT, GRIFF (eds), *The sociology of art and literature : a reader*, London, Duckworth, 1970, p. 55-71.
7. Max WEBER, *Social and rational foundations of music*, Southern Illinois university

L'économie de la représentation intéresse alors de moins en moins les capitalistes. De plus, s'y posent des problèmes de tarification. Avec la radio et la télévision, la représentation devient gratuite, intarifable en soi. Elle ne peut donc presque plus être, en elle-même, une activité capitaliste, sauf à servir de promotion pour le disque.

Source nouvelle et beaucoup plus large d'accumulation, le travail productif peut s'y concentrer et produire une valeur importante. Simultanément, avec la nouvelle technologie, le processus de transformation en valeur d'usage du travail de l'auteur s'allonge. Car ce processus de production nouveau détruit les conditions de l'usage ancien et exige qu'une part croissante de la plus-value soit utilisée dans le processus de production lui-même, pour payer la rente de l'auteur, et pour donner un sens à l'objet vendu, pour faire croire au consommateur à l'existence d'une valeur d'usage et promouvoir la demande. *Autrement dit, dans la répétition, une part importante de la plus-value dégagée dans la production de l'offre doit être dépensée pour produire la demande ; et la répétition produit de moins en moins de valeur d'usage.*

L'économie répétitive ne peut en effet survivre que si on sait à chaque fois y recréer une valeur d'usage aux objets qui y sont produits. Sinon le sens va se dégrader, comme lorsqu'un moule s'use à force d'être trop utilisé. Le travail sert alors à produire la demande

et l'essentiel de la production devient reproduction et rémunération de rentes. Cette création du sens se fait par l'appareil industriel lui-même et par l'appareil d'Etat : c'est la fonction d'une partie des équipements collectifs que de produire la demande ou, plus radicalement, de produire le consommateur. En ce sens, la production, hors du marché, de la demande devient une des conditions de l'existence du marché. Cette plus-value nécessairement dépensée dans la circulation pour maintenir la valeur d'usage peut s'interpréter comme la perte d'ordre inévitable dans toute réplique à partir d'un moule. On verra la difficulté croissante de la production de la demande rendre de plus en plus difficile la production de l'offre. Ainsi, vient se briser la répétition elle-même, après la représentation, dans une crise de l'usage et une diminution de la création de valeur.

Dans ce broyage des réseaux, l'appareil capitaliste fonctionne donc comme une machine à détruire jusqu'à ses propres fondements, à délocaliser l'utilisation du profit vers des fonctions improductives, à dépenser la plus-value dans le paiement de rentes et à chercher un sens pour ses productions plus qu'à accumuler du capital. On retrouve là une logique de la mutation des réseaux pour produire de la valeur compatible avec celle du mouvement des réseaux, vers l'abstraction et la liquidation de tous les codes.

Le capitalisme réalise ainsi si puissamment les prévisions de Marx qu'il réduit le champ de l'analyse marxiste ; il détruit ses concepts, broyés par la dynamique interne du capital.

Car cette analyse dépasse le cadre de la musique.

Press, 1958. Egalement, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon, 1967, avant-propos, p. 12-14.

8. Par exemple : A. P. MERRIAM, Music in American culture, *Am. Anthropologist*, 57, 6, 1956, p. 1173-1181 ; K. P. ETZKORN, On music, social structure and sociology, *Int. rev. of soc. of music*, vol. 5, 1974.

Dans les secteurs les plus modernes de nos sociétés, l'échange a détruit l'usage et la plus-value est dépensée pour rémunérer les producteurs de la matrice et pour produire un semblant de valeur d'usage aux objets répliqués.

Le processus de cette mutation de la localisation de la production de valeur, qu'on décrira en détail dans les trois chapitres suivants, fait de la musique un annonceur. Car après elle il se développe dans toute l'économie et y provoque une crise plus ou moins profonde suivant le statut du matricieur et l'efficacité de la création de valeur.

L'AVÈNEMENT DU SIMULTANÉ

Alors, peut-on dire que la façon de faire de l'argent avec la musique détermine l'évolution du code esthétique? que la musique dépend du statut économique des musiciens? Marx avait prudemment évacué le problème. (« En ce qui concerne l'art, on sait que certaines époques de la floraison artistique ne sont nullement en rapport avec l'évolution générale de la société, ni donc avec le développement de la base matérielle, qui est comme l'ossature de son organisation »¹.) Pourtant la convergence notée plus haut des évolutions des réseaux et des modes de production, où la musique joue un rôle prophétique, oblige à une analyse plus fouillée.

1. *Introduction à l'économie politique, op. cit.*, p. 265.

Adorno, musicien et aristocrate pessimiste, a achevé ce que le marxisme pouvait dire de cette question. Pour lui, l'évolution de la musique reflète le déclin de la bourgeoisie dont elle est le médium le plus caractéristique¹. Cette interdépendance entre code et valeur, entre style musical et statut économique s'organise, selon lui, autour de trois principes fondamentaux : d'une part, les rapports de production fixent les limites à la musique : ainsi, l'organisation économique du capitalisme a pu, jusqu'à Schönberg, endiguer les dissonances, expression de la souffrance des exploités. D'autre part, la musique est une force de production dans la composition, l'interprétation et la technique. Enfin, les rapports de production et les forces productives sont interdépendants.

Il en déduit que les forces productives influent de moins en moins sur les rapports de production et, en particulier, que la musique s'est de plus en plus séparée de la société. La musique « radicale » démasque la fausse conscience musicale et peut transformer l'infrastructure, les rapports de production hors de la « sphère de la musique ». Ainsi, Wagner et Schönberg sont des négations autonomes, hors des règles édictées. « Ce n'est que dans la dissonance, qui enlève leur foi à ceux qui croient en l'harmonie, que survit la puissance de séduction du caractère excitant de la musique »².

Aujourd'hui, avec la présence *superposée* de réseaux traduisant des codes de production différents, cesse peu à peu l'unicité de l'ordre musical et celle de l'ordre

1. *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962.

2. ADORNO, *Dissonanzen*, Göttingen, 159 p.

économique. Les réseaux esthétiques se sont rompus et les modes de productions ont changé. Mais ils ne sont plus uniques en un temps. Ainsi, à l'âge classique, l'ordre musical tonal paraît s'imposer comme une norme stable. Dans le code rigoureux de l'harmonie, propre au réseau de la représentation, le renversement de style est brutal et sans nuances. Il suffit de quelques années pour qu'un style s'impose et que soient oubliés les musiciens et les styles du passé. Le style Haydn s'impose à tous ses contemporains tels Stanitz, Richter, Holzbauer, Filitz, Toeschi, Danzi, Cannabich, Wagen-seil, Rosetti ou Mozart. En ce temps, une société économique nouvelle s'installe avec un code dominant, celui de la représentation qui dégagera des vedettes : seuls Haydn et Mozart ne seront pas oubliés par l'histoire. La représentation domine et se substitue pratiquement au réseau sacrificiel.

Puis, dans les codes comme dans la valeur, la domination de l'un des réseaux n'exclut plus l'existence des autres, dérivés du passé ou morceaux d'avenir. Il n'y a pas de rupture brutale, mais dominance successive de codes et de réseaux sur d'autres toujours présents.

Comme il serait inexact de soutenir que l'ordre concurrentiel a laissé la place à l'ordre monopolistique, ou qu'une société socialiste naît dès l'appropriation collective des moyens de production, la réalité est beaucoup plus complexe et la musique fait entendre cette simultanéité. « Il n'y a pas de capitalisme universel en soi. Le capitalisme est au croisement de toutes sortes de formations. Il est par nature néo-capitalisme; il invente pour le pire sa face d'orient et sa face d'occident

et son remaniement des deux »¹. Comme les socialismes d'aujourd'hui ont des restes très puissants de féodalisme et de capitalisme, de même représentation, répétition et composition se nourrissent l'une l'autre.

Le mécanisme de leur substitution est partout à la dérive. Dans la liquidation des codes et de la valeur, il n'y a pas de sens, de projet discernable par un observateur. Il n'y voit que du bruit par rapport au code, une crise par rapport à une valeur. En ce sens, aucune généalogie de la musique n'est possible. Toutes celles entreprises ne sont que d'immenses mystifications théoriques, et leur succès n'est dû qu'à l'angoisse générale devant l'insensé. Il n'y a rien que conflit de codes et d'institutions, dérive vers l'absence de sens, dans la simultanéité de réseaux.

Comme l'essentiel d'une philosophie n'est pas dans ce qu'elle dit, mais dans ce qu'elle ne dit pas, l'essentiel de l'avenir d'une organisation n'est pas dans son existence, mais dans son contraire, révélateur de sa mutation. Aujourd'hui, l'avenir est dans nos manques, nos misères et notre ennui : la répétition dit en creux cette absence de sens, où va venir se cristalliser la crise en cours, à travers une multiplication des temps simultanés, une présence indépendante et exacerbée du passé, du présent et du futur. Écrire l'histoire et modeler l'économie politique, c'est alors décrire ce ruissellement. Son instabilité et son mouvement, plus profond que la logique de chaque code, où peut renaître un sens au-delà du non-sens, un son au-delà des bruits.

Ce n'est pas un hasard si Castaneda a noté ce rap-

1. *Ryzhome, op. cit.*, p. 58.

port profond entre la drogue, la connaissance et le ruissellement de l'eau : « D'abord, va à ta première plante et là, observe attentivement comment s'écoule l'eau de ruissellement à partir de ce point. La pluie a dû transporter les graines au loin. Suis les rigoles que l'eau a creusées, ainsi tu connaîtras la direction de l'écoulement. Cherche alors la plante qui, dans cette direction, se trouve la plus éloignée de la tienne. Toutes celles qui poussent entre ces deux-là sont à toi. Plus tard, lorsque ces dernières sèmeront à leur tour leurs graines, tu pourras, en suivant le cours des eaux à partir de chacune de ces plantes, accroître ton territoire »¹. Derrière cette métaphore, il y a une des plus grandes leçons de méthodologie scientifique qu'on puisse entendre aujourd'hui : il est dérisoire de classer les musiciens en écoles, de distinguer des périodes, de déceler des ruptures de styles ou de voir lire dans la musique la traduction directe des misères d'une classe. La musique, comme la cartographie, enregistre la simultanéité d'ordres en conflit, d'où naît une structure floue, jamais résolue, jamais pure. Comment alors agir sur un fleuve charriant tant de temporalités entrecroisées ? Comment rendre compte en même temps de cette annonce de crise dans la dégradation du code et dans la délocalisation de la production d'argent dans la musique ?

Cependant aujourd'hui un code unique menace de dominer la musique. Quand elle bascule dans le réseau de la répétition, quand le temps de l'usage vient rejoindre

celui de l'échange dans le grand stockage de l'activité humaine, excluant l'homme de son corps, la musique n'est plus catharsis, constructrice de différences. *Elle est piégée dans l'identité et va se fondre dans le bruit.*

La violence menace alors, plus que jamais, de fondre sur une société insensée, répétitive et mimétique. Se profile à l'horizon la vraie grande crise, *crise de prolifération* avec dissolution absolue du lieu du sacrifice, du champ de l'action politique, et de la subversion. Mais, en même temps, la perte de sens ouvre alors à l'absence de sens imposé, c'est-à-dire au sens retrouvé dans l'acte même, à la composition. Où il n'y a plus d'usage, de rapport avec les autres que dans la production collective et l'échange de dépassement. Mais composer exige la destruction de tous les codes. Faut-il alors vouloir que la répétition, formidable machine à détruire l'usage, obtienne jusqu'au bout la destruction du simulacre de socialité, de l'artifice où nous sommes, pour que puisse se vivre le pari de la composition ? Faut-il que le Carême supplante le Carnaval pour qu'émergent les conditions de la Ronde ?

1. Carlos CASTANEDA, *L'herbe du diable et la petite fumée*, trad. franç., Ed. Le Soleil Noir, p. 160.

r e p r é s e n t e r

Faire croire. Toute l'histoire de la musique tonale, comme celle de l'économie politique classique, se résume en une tentative pour faire croire à une représentation consensuelle du monde; pour remplacer la ritualisation perdue de la canalisation de la violence par le spectacle de l'absence de violence; pour imprimer sur les spectateurs la foi en une harmonie dans l'ordre; pour y inscrire l'image de cette cohérence définitive de la société dans l'échange marchand et dans le progrès du savoir rationnel.

L'histoire de la musique en Europe et des rapports du musicien avec l'argent depuis le xviii^e siècle dit beaucoup plus sur cette stratégie que l'économie politique elle-même; et elle le dit avant elle.

A partir du xviii^e siècle en effet, l'appartenance ritualisée devient représentation. Le musicien, mémoire socialisée de l'imaginaire passé, commun aux villages

et aux cours, non spécialisé, puis fonctionnaire encaserné des seigneurs, accède au statut d'entrepreneur sur un marché, producteur et vendeur de signes, apparemment libre mais presque toujours exploité et manipulé par ses clients. Cette évolution de l'économie de la musique est inséparable de l'évolution des codes et l'esthétique musicale dominante. Si en effet, le statut économique du musicien ne détermine pas à lui seul le type de production qu'on lui laissera faire, chaque organisation sociale renvoie à un type de distribution de la musique et à un code musical. Dans les sociétés traditionnelles, la musique n'existe pas en tant que telle ; elle est un élément d'une totalité, d'un rituel du sacrifice, de canalisation de l'imaginaire, de la légitimité ; quand émerge une classe dont le pouvoir est fondé sur l'échange marchand et la concurrence, ce système stabilisé de financement de la musique va se dissoudre ; les clients se multiplier et donc les lieux de diffusion changer. Les serviteurs du pouvoir royal, malgré parfois les efforts d'institutions révolutionnaires, ne restent plus au service d'un pouvoir unique et central. Le musicien ne se vend plus en totalité à un seigneur : il vend son travail à des clients nombreux, assez riches pour en acheter le spectacle, mais pas assez pour s'en assurer individuellement l'exclusivité. La musique se rapproche de l'argent. La représentation dans une salle de concert prend la place de la fête populaire et du concert privé des cours.

L'attitude à l'égard de la musique change alors profondément : dans le rite, elle est un élément d'ensemble de la vie ; dans les concerts de la noblesse ou les fêtes populaires, la musique fait encore partie

d'une socialité. Au contraire, dans la représentation, un fossé sépare les musiciens des auditeurs ; le silence le plus parfait règne dans les concerts de la bourgeoisie, qui affirme ainsi sa soumission au spectacle artificialisé de l'harmonie, maître et esclave, règle du jeu symbolique de sa domination. Le piège se referme : le silence devant les musiciens va créer la musique, et lui donner une existence autonome, une réalité. Au lieu d'être relation, elle n'est plus que monologue de spécialistes en concurrence devant des consommateurs. L'artiste naît, en même temps que son travail est mis en vente. Ce marché est créé quand la bourgeoisie allemande et anglaise va vouloir entendre la musique et payer les musiciens ; en cela, elle va accomplir peut-être sa plus grande réussite : libérer le musicien de l'entrave de la commande nobiliaire, faire naître l'inspiration. Avec elle, toutes les sciences humaines vont en être comme impulsées, toutes les institutions politiques modernes vont y trouver leurs fondements.

la représentation, l'échange et l'harmonie

DU MUSICIEN VALET AU MUSICIEN ENTREPRENEUR

Le ménestrel, fonctionnaire, ne joue que ce que le seigneur lui commande. Valet, son corps appartient entièrement à un seigneur à qui il doit tout son travail.

Même si ses œuvres sont éditées, il ne reçoit aucun droit d'auteur, ni aucune rémunération pour l'exécution par d'autres de ses œuvres. Élément de l'appareil idéologique, chargé de dire et de signifier la gloire du prince, simulacre du rituel, il compose ce que le seigneur lui ordonne de composer, et le seigneur a l'usage et la propriété du musicien et de la musique.

Le musicien de cour est un homme de maison, un domestique, travailleur improductif, comme le cuisinier ou le veneur du prince, réservé à son plaisir, sans marché extérieur à la cour qui l'emploie, même s'il y a parfois une grande audience. Ainsi, par exemple, le contrat de travail de Bach est celui d'un domestique :

« Par la présente, notre Noble et très Gracieux Comte et Maître Anthon Gunther, un des Quatre Comtes de l'Empire permet à Jean-Sébastien Bach d'être accepté et engagé comme organiste à la Nouvelle Eglise, en conséquence de quoi vous devez lui être, avant tout, loyal, fidèle et obéissant, et particulièrement de vous montrer industrieux et digne de confiance dans la fonction, vocation et pratique de l'art et de la science qui vous sont assignées. Ne pas vous mêler d'autres affaires et fonctions; de vous trouver les dimanches, jours de fête et autres jours d'offices publics divins dans la dite Nouvelle Eglise à l'orgue qui vous a été confié; en prendre soin et veiller à son état; faire un rapport en temps voulu en cas de malfonction et veiller à ce que les réparations nécessaires soient accomplies; n'en permettre l'accès à personne sans en avoir avisé au préalable le Surintendant; et en général, veiller à éviter les dommages et s'assurer que tout reste en bon ordre et bonne condition; et aussi, d'autre part, cultiver

dans votre vie quotidienne la crainte de Dieu, la sobriété et l'amour de la paix; éviter les mauvaises fréquentations et toute distraction de votre office, et en général vous conduire en toutes choses à l'égard de Dieu, de la Haute Autorité et de vos supérieurs comme il convient à un employé et organiste qui veille à son honneur. Pour cela, vous recevrez le salaire annuel de 50 florins, plus 30 thalers pour le logement »¹.

On retrouve des aspects identiques dans la plupart des contrats de travail des musiciens de cette époque, tel celui de Haydn avec le prince Esterhazy, signé le 1^{er} mai 1761², qui fait de lui un chef, un compositeur, un administrateur et l'héritier des dettes de son prédécesseur. Le contrat est donc un rapport de domesticité et non un rapport d'échange.

Outil du politique, sa musique en est la glorification implicite comme l'épître dédicatoire en est la glorification explicite. Elle rappelle que subsiste le simulacre de l'offrande sacrificielle, du don au souverain, au Dieu, d'un ordre mis dans les bruits, dans un rapport personnel du musicien et du pouvoir. Ainsi Lully, dans sa dédicace à Louis XIV de *Persée*³ : « C'est pour Vostre Majesté que j'ai entrepris cet ouvrage, je dois ne le consacrer qu'à vous, Sire, et c'est vous seul qui en devez faire la destinée. Le sentiment du public, quelque avantageux qu'il me puisse être, ne suffit pas pour me contenter, et je ne crois jamais avoir réussi, que quand je suis

1. Cité in *The Bach reader*, H. DAVID et A. MENDEL, édit., p. 49.

2. Cité par Karl GEIRINGER, *Haydn*, p. 53.

3. « Tragédie mise en musique par M. de Lully, Escuyer, Conseiller Secrétaire du Roy, et Surintendant de la Musique de Sa Majesté », cité par J. G. PRUD'HOMME, édit., *Ecrits de musiciens*, p. 209.

assuré que mon travail a eu le bonheur de vous plaire. Le sujet m'en a paru si beau que je n'ai pas eu de peine à m'y attacher fortement, je ne pouvais manquer d'y trouver de puissants charmes, vous-même, Sire, vous avez bien voulu en faire le choix, et sitôt que j'y ai jeté les yeux, j'y ai découvert l'image de Vostre Majesté (...). Je sais bien, Sire, que je n'ai pas dû en cette occasion me proposer de publier vos louanges; ce n'est pas seulement pour moi que votre éloge est un sujet trop élevé, il est même au-dessus de la plus sublime éloquence. Cependant, je m'aperçois qu'en décrivant les dons véritables que Persée a reçus des dieux, et les entreprises étonnantes qu'il a achevées si glorieusement, je trace un portrait des qualités héroïques et des actions prodigieuses de Vostre Majesté. Je sens que mon zèle m'emporterait trop loin si je négligeais de le retenir. »

Jamais le discours politique de la musique n'a donc paru aussi fort, aussi lié aux pouvoirs féodaux, en ce temps où Molière fait dire à son maître de musique : « Sans la musique un État ne peut subsister »¹, où le cordon qui le rattache au pouvoir royal est aussi solide.

Pourtant la fracture s'amorce, et l'ironie perce sous la louange. Le domestique, sachant qu'il peut commencer à s'appuyer sur d'autres forces économiques que les cours, veut en finir avec ce double langage, d'ordre et de subversion. La révolte de l'artiste contre le tuteur, la volonté d'autonomie de l'art trouva d'ailleurs, dans les philosophes du xviii^e siècle, un allié politique et un fondement idéologique. Marmontel, dans un de ses

1. *Le Bourgeois gentilhomme*, acte 1, scène 2.

articles furieux de l'*Encyclopédie*, s'en prend avec violence aux musiciens qui acceptent le jeu des épîtres dédicatoires, symbole de la soumission à un monde féodal, occasions de mendier une récompense pour des domestiques : « Les marques de bonté qu'on se vante d'avoir données, l'accueil favorable qu'il a fait s'en apercevoir, la reconnaissance dont on est si pénétré, et dont il devrait être si surpris; la part que l'on veut qu'il ait à un ouvrage dont la lecture l'a endormi; ses aveux dont on lui fait l'histoire souvent chimérique, ses belles actions et ses sublimes vertus qu'on a passées sous silence pour de bonnes raisons; sa générosité qu'on loue d'avance, etc. Toutes ces formules sont usées... »¹.

Usées parce que le rôle économique de l'épître se dégrade. A la fin du xviii^e siècle, elle n'est plus une louange au seigneur et employeur, mais un moyen, parmi d'autres, d'obtenir, en tant qu'artiste indépendant, une rémunération par une puissance financière, féodale ou capitaliste. L'épître est donc le dernier lien entre la musique et un monde féodal en déclin qui ne domine plus l'art pour encore très longtemps, au moins en France. Les artistes écrivent même aux grands avec une impertinence qui précède et annonce la rébellion politique de la bourgeoisie.

En 1768, Gretry ironise en s'adressant au comte de Rohan Chabot² : « Je vous prie aussi de me refuser sans façon, si vous avez des raisons, telle que celle d'éviter une foule d'auteurs importuns qui cherchent sans doute à vous dédier leurs ouvrages... » Ce même

1. MARMONTEL, *Épître dédicatoire*, *Encyclopédie*, V, p. 822.

2. JULIEN TIERSOT, *Lettres de musiciens écrites en français du XV^e au XVIII^e siècle*, Turin, 1924, I, p. 99.

Gretry qui écrira plus tard¹, avec une très grande lucidité d'analyse : « J'ai vu naître et s'effectuer une révolution parmi les artistes musiciens, *qui a précédé de peu la grande révolution politique*. Oui, je m'en souviens, les musiciens, que l'opinion maltraitait, se sont levés tout à coup et ont repoussé l'humiliation dont on les accablait. »

Certes, le mécénat n'a pas disparu au XVIII^e siècle et il dure encore, on le verra. Mais la musique s'est déjà branchée sur la nouvelle réalité; elle refuse de rester liée à un camp auquel le pouvoir échappe. Elle cesse d'être écrite pour le seul plaisir d'inactifs, et devient un élément d'un nouveau code de pouvoir, celui du consommateur solvable, la bourgeoisie. Un élément de statut social, réminiscence du code hiérarchique dont elle codait la formation. Elle n'est au début que possession : on « a » de la musique, on ne l'écoute pas. Mozart décrivait ce moment de mutation du statut de la musique dans sa réception à Paris, en 1778, comme « détestable », parce que la musique n'y était plus le signe d'un pouvoir perdu et pas encore le signe abstrait d'une puissance nouvelle : « J'aurai pu jouer pour les murs et les chaises »².

Ainsi, tout se renverse : l'art n'est plus support du pouvoir féodal; la noblesse, lorsqu'elle ne peut financer la musique, tente encore de légitimer, pour un temps, par sa culture, son contrôle sur l'art : « Le comte, depuis duc de Guines, jouait supérieure-

1. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, éd. A. LAVIGNAC et L. de LA LAURENCIE, Paris, 1913-1931, part. I, p. 1565.

2. Lettre à son père, 1^{er} mai 1778, *The letters of Mozart and his family*, ed. E. ANDERSON, 2nd ed., prepared by A. H. KING and M. L. CAROLAN, N. Y., St. Martin's Press, 1966, II, p. 530.

ment de la flûte. Vendelingue, le plus grand artiste en ce genre de ce temps, convenait qu'ils étaient d'égale force. Le comte de Guines eut la fantaisie de jouer un soir avec lui dans un concert public, ils jouèrent à deux reprises, faisant alternativement la première et la seconde flûte, et avec un succès exactement semblable »¹. Dans le même sens, le prince Lebkovitz, régent depuis 1784, tenait, en 1785, le 2^e violon dans le quatuor formé par son maître de chapelle Wranitzky, où Beethoven puisa l'inspiration de ses quatuors. Ce prince sera d'ailleurs un des trois mécènes qui, après 1809, garantira à Beethoven une rente annuelle. D'autres encore tentent d'entrer dans la marchandise, tel le comte de Choiseul qui conçut le projet de rentabiliser l'Opéra-Comique par une galerie marchande. Ainsi, la rupture a lieu dans la musique avant que le passage du droit divin à la représentation politique ne se fasse dans les institutions politiques.

Les premiers concerts avec bénéfice eurent lieu à Londres en 1672, donnés par Bannister, violoniste et compositeur. Les entrepreneurs organisent, pour la bourgeoisie, les concerts dont elle rêve comme d'une légitimité. La salle de concert apparaît, à ce moment, comme le lieu nouveau de cette mise en scène du pouvoir. Si, jusqu'au XVII^e siècle, les églises et palais étaient les lieux où la musique payée par les princes s'entendait, il faut maintenant en faire payer l'audition, c'est-à-dire compter les entrées. La première salle de concert dont on trouve trace a été installée en Allemagne, par un

1. Stephanie de GENLIS, *Les soupers de la marquise de Luxembourg*, 2^e éd., Paris, 1828, III, p. 44. Cité dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, « Musician and Mecene », p. 250.

groupe de marchands de Leipzig, qui utilisa d'abord en 1770 l'auberge « Zu den drein Schwanen »; puis, en 1781, aménagea la maison d'un drapier en salle de concert : la musique s'enfermait ainsi sur les lieux mêmes du commerce.

Haendel, un des premiers compositeurs à avoir cherché son financement en dehors des cours royales, décrit cette transition en Angleterre dans une lettre de 1741 où ses réticences de mondain l'emportent encore sur son souci de la rentabilité : « La noblesse m'a fait l'honneur d'ouvrir dans son sein une souscription pour 6 soirées, qui a rempli une salle de 600 personnes, de sorte que je n'ai pas eu besoin de vendre un seul billet à la porte (...). L'auditoire était composé, outre la fleur des dames de distinction et autres personnes de la plus haute qualité, de plusieurs évêques, doyens, chefs de collèges, et du monde le plus éminent de la magistrature, comme le chancelier, l'auditeur-général, etc., qui tous furent si enchantés du poème qu'ils en demandèrent une seconde exécution pour la soirée suivante. Je ne puis assez vous exprimer l'amabilité avec laquelle on me traite ici. Ils me demandent déjà de donner plusieurs nouvelles séances quand les six soirées de souscription seront terminées, et le lord Duke, le lord lieutenant (qui est toujours présent avec sa famille à ces soirées) demandera volontiers pour moi une prolongation de permission à Sa Majesté »¹.

En France, l'opposition de Lulli et de l'Académie royale de Musique, qui monopolisaient tous les pouvoirs, au nom du roi, et interdisaient la diffusion de la

1. *Ecrits de musiciens, op. cit.*, p. 304.

musique, ne fut vaincue qu'en 1725. Le *Concert spirituel* par Philidor, puis le *Concert des Amateurs* créé par Gossec en 1769, ouvrirent alors en France, après l'Angleterre, la musique de pouvoir à la bourgeoisie. Le privilège de l'Académie Royale de Musique était en effet tellement exclusif qu'on ne pouvait donner sans l'autorisation de son directeur, ni une audition payante, ni un bal public. C'était au point que, en 1745 encore, les comédiens italiens furent condamnés à 10 000 livres d'amende envers l'Académie Royale de Musique pour avoir représenté en public une parodie des *Fêtes de Thalie* avec des danses et du chant, et l'année suivante à 30 000 livres d'amende pour avoir mis des ballets dans *La Fête Ininterrompue*, dans le *Nouveau Monde* et dans *L'Inconnue*.

Ce monopole brisé, tout change. Un nouveau statut du musicien apparaît, qui bouleverse le statut économique de l'œuvre et toute l'économie de la musique. Entrant dans le jeu de la concurrence, elle devient un objet dont on tire des revenus sans en exiger le monopole; elle va être soumise aux règles et contradictions de l'économie capitaliste.

L'ÉMERGENCE DE LA MUSIQUE MARCHANDISE

Pour que la musique s'institutionnalise en marchandise, pour qu'elle prenne son statut autonome et acquière une valeur d'échange, il a fallu que se précise une valeur en monnaie de la musique, une valeur du

travail de création et d'interprétation musicale. Il fallait ensuite, ce qui fut beaucoup plus tardif, que soit distinguée la valeur de l'œuvre de celle de sa représentation, la valeur du programme et celle de son usage.

Cette valorisation de la musique s'est construite contre tout le système féodal, pour qui l'œuvre, propriété absolue du seigneur, n'avait pas d'existence autonome. Elle s'est construite sur l'existence concrète d'une valorisation marchande possible dans un objet, la partition, et dans son usage, la représentation. La musique n'émerge donc comme marchandise que quand les marchands, au nom des musiciens, obtiennent le pouvoir d'en contrôler la production, d'en vendre l'usage, et quand se développe un nombre suffisamment important de consommateurs, hors des cours, pour une musique qui leur était autrefois réservée. L'histoire des droits d'auteur en France, où s'affirmera la première propriété de leurs créateurs sur des signes, est de ce point de vue passionnante. Car le droit d'auteur est, dès le début, non pas une défense des droits des artistes, mais un outil du capitalisme contre le féodalisme. Les compositeurs de musique, avant un arrêt du Conseil du Roi du 15 septembre 1786, n'avaient aucun droit sur la vente ou la représentation de leurs œuvres, sauf pour les opéras, réservé en principe au directeur de l'Académie royale. En fait, l'industrie de l'édition musicale se constitua à partir de celle des libraires-imprimeurs, elle-même issue de l'existence d'un marché pour les livres. Le droit protégeant les livres n'avait pas lui-même été aisé à élaborer, aux dépens des privilèges des copistes qui contrôlaient, jusqu'à la décou-

verte de l'imprimerie, la production de copies représentations de l'écriture. Les copistes disposant du monopole de la reproduction de tous les manuscrits, quels qu'ils soient (textes ou partitions), réussirent un temps à s'opposer à l'imprimerie, qui créait le moyen de la répétition, et la mort de la représentation en écriture. Ils obtinrent, par un arrêt du Parlement de Paris, l'autorisation de briser les presses. Ce succès fut sans lendemain. Louis XI, qui avait besoin de l'imprimerie pour faire connaître le texte du traité d'Arras, annula cette décision, et les libraires-imprimeurs obtinrent pour l'édition littéraire leurs premiers privilèges.

Le basculement politique ainsi impliqué est immense : la presse à imprimerie ruine la parole figée du pouvoir, en proposant un schéma de la reproduction généralisée. Elle détruit le poids de l'original. Elle détache la copie du modèle. Une technique de diffusion, donnée d'abord comme support anodin d'un pouvoir, va le briser.

En musique, l'imprimerie va donner son sens à l'avènement de la polyphonie et de la gamme, c'est-à-dire de l'écriture harmonique, et aux partitions universelles. L'éditeur créait un objet marchand, la partition, à partir de la vente d'œuvres par le seigneur et non par le musicien lui-même. L'édition musicale obtint alors, en 1527, les mêmes droits que l'édition littéraire, c'est-à-dire l'exclusivité, pour l'éditeur qui a acheté l'œuvre, de sa reproduction et de sa vente. Mais ce privilège restait limité à la reproduction matérielle de la partition, et ne portait pas sur l'œuvre même, qui n'était pas protégée contre les contrefaçons. En particulier, toute la musique populaire restait encore,

et restera jusqu'au *xix*^e siècle, extérieure à ce droit : faute de marché solvable, nul ne songe à l'instituer en marchandise ni à en protéger la propriété. Ainsi un musicien ou son maître peut vendre son œuvre, chanson ou œuvre instrumentale, comme il le ferait de n'importe quel bien. Mais, une fois vendue, elle appartient à l'imprimeur, qui peut la commercialiser comme bon lui semble, sans que le musicien puisse s'y opposer. Le droit institue donc un monopole de la reproduction, pas une protection de la composition ni de la représentation. A ses débuts, l'auteur ne percevait des droits que sur les reproductions écrites ; c'est dire le peu de poids de l'exécution. L'espace de la communication est ici borné strictement par les caractères imprimés. Hors la reproduction écrite, point de valeur.

Certes, certains musiciens particulièrement connus ont obtenu très tôt, pour eux-mêmes, des privilèges pour certaines de leurs œuvres. Mais ils restaient sans grande portée et le monopole des éditeurs avait succédé à celui des copistes. Les éditeurs, constitués en corps de métier, pouvaient seuls imprimer et vendre des partitions, et s'opposer, s'ils le voulaient, aux contrefaçons, aux imitations, aux plagiat et aux représentations non autorisées. Écrivains et compositeurs dépendaient donc totalement des éditeurs. Le créateur, travailleur salarié ou libre, ménestrel ou jongleur, restait ainsi sans pouvoir devant l'appareil de transformation de son travail en marchandise et en argent.

En France, deux éditeurs dominèrent pendant un siècle ce marché : associés en 1551, Le Roy et Ballard obtenaient, dès le 16 février 1552, d'une part le pri-

vilège perpétuel d'imprimer toute la musique vocale et instrumentale dont les autres privilèges étaient expirés et, d'autre part, d'être les seuls imprimeurs de la musique du roi. A la différence des libraires, qui purent vivre d'un fonds ancien, les éditeurs de musique ne disposaient pas de partitions nombreuses de musique ancienne à exploiter, puisque la langue musicale venait à peine de se stabiliser. Aussi éditèrent-ils très vite, à l'intention de notables de province et avec l'accord des cours, les œuvres des musiciens contemporains, contrôlés ainsi totalement par eux.

Mais ce contrôle par les éditeurs, excluant les musiciens de toute rémunération, ne durera pas plus longtemps que le statut de ménestrel. Peu à peu, comme les musiciens se dissocient des cours, ils obtiennent une parcelle de la propriété de leur travail, c'est-à-dire la dissociation de la propriété de l'œuvre d'avec l'objet fabriqué par l'imprimeur : même s'ils vendent le droit de l'imprimer, ils conservent sa propriété et le contrôle de son usage. De plus, les éditeurs de province vont s'insurger contre ce monopole donné à Paris d'éditer et de vendre une œuvre pour la France entière. Si l'édition musicale ne fut pas au premier plan de cette lutte contre le monopole parisien, elle en récolta les fruits. Ainsi, et c'est capital, émergent l'immatérialité dans la marchandise, l'échange monétaire de signes purs. Même si l'écrit reste, pour très longtemps encore, la seule réalité, la seule forme de la musique qui puisse se stocker, on vend déjà du signe.

Peu à peu, le pouvoir des éditeurs est donc battu en brèche : d'abord, par décision du Conseil du Roi du 13 août 1703, tout privilège ne portant pas sur un

nombre déterminé d'années est nul de plein droit. Puis, les éditeurs de province obtinrent, en 1744, par l'extension à la province du statut de la librairie de 1723, la suppression du monopole d'édition d'une œuvre par les éditeurs parisiens. En se battant contre leurs concurrents du centre, les reproducteurs de la périphérie dégagèrent le concept d'œuvre et servaient les intérêts des compositeurs.

Enfin, les auteurs et les compositeurs réussirent à reprendre aux éditeurs une partie des revenus tirés de la vente des éditions et des représentations dans la bourgeoisie.

Lulli, malgré sa toute-puissance, ne put obtenir du pouvoir royal, si sensible en son temps aux intérêts de l'édition, le droit d'imprimer ses œuvres. Un arrêt du 11 juin 1708 précisa explicitement qu'il n'avait pas le droit d'imprimer ses propres œuvres, ni d'en tirer des revenus. La situation se retourna un peu plus tard quand, en février 1749, les éditions Ballard se virent refuser par Louis XV un privilège général pour la gravure musicale. C'est une mutation des rapports de forces : le musicien prend une part nouvelle dans la propriété de l'œuvre. L'œuvre se dégage en tant que marchandise de son support matériel. Le contrôle de sa vente et de sa contrefaçon est explicitement donné aux musiciens eux-mêmes. Du moins, pour ce que le droit veut bien appeler « œuvre », c'est-à-dire, en ce temps, une partition d'une ampleur assez grande pour être représentée devant un public solvable, et non pas les chansons ou les œuvres destinées à un public populaire, non enfermées dans des salles de concerts.

Le 21 mars 1749, le Conseil du Roi reconnaît

l'insaisissabilité des œuvres et un arrêt de 1786 formula enfin une réglementation générale, qui garde encore sa valeur : considérant que les « contrefaçons dont se plaignaient les compositeurs et marchands de musique nuisaient aux droits des artistes et aux progrès de l'art, que les droits de propriété étaient, de jour en jour, moins respectés et que les talents étaient dépouillés de leurs productions », il décide que le privilège du sceau, nécessaire à l'impression conformément aux lois sur les librairies, « ne serait délivré aux marchands éditeurs qu'en justifiant de la cession des droits qui leur aura été faite par les auteurs ou propriétaires », régla les formes et conditions des déclarations et des dépôts propres à assurer le droit de propriété et enfin « défendit, à peine de 3 000 livres d'amende, de contrefaire aucune pièce de musique, ainsi que les timbres ou marques des graveurs ». Ainsi, les droits de propriété des auteurs sur les « œuvres » sont enfin reconnus.

Un peu plus tard, la Révolution ne fera, dans un premier temps, que codifier cette protection de la propriété des compositeurs, entrepreneurs individuels, contre les éditeurs capitalistes. Dans une période particulièrement troublée, elle reprendra, en effet, l'ensemble des dispositions des juridictions monarchiques : une loi du 13-19 janvier 1791 et un décret du 19-24 juillet 1793 interdirent la contrefaçon et les représentations non autorisées par les auteurs « d'œuvres » musicales. Ce texte réglera l'économie musicale de la représentation. Il donnera aux éditeurs la fonction de valoriser la musique, dont la propriété reste aux auteurs.

Mais, voulant aller plus loin dans la protection de la musique et des musiciens contre l'argent, la

Révolution française va tenter de la nationaliser, dans une fantastique (et peut-être unique dans l'histoire) tentative d'organisation rationnelle de la production musicale, conçue comme un appareil volontariste d'élaboration d'une idéologie d'Etat et de normalisation de la production culturelle.

LA PLANIFICATION CENTRALISÉE DE LA MUSIQUE

Cette même année 1793 la Convention tente de donner la propriété de la musique à l'Etat, et de revenir à son contrôle par le politique, au-delà de ce que ne fit jamais le pouvoir royal. En cela, la musique était significative des contradictions du temps, de l'instabilité du contrôle des rapports sociaux, et de la simultanéité de projets politiques incohérents à la fin du XVIII^e siècle. La révolution va, d'une part, ratifier les conquêtes de la classe bourgeoise au XVIII^e siècle et affirmer le droit de propriété de chacun sur son travail, et, d'autre part, tenter de récupérer au profit d'un pouvoir politique d'Etat, national et populaire, le contrôle de la production idéologique, explicitement dans le but de s'opposer à la bourgeoisie et aux dangers que l'argent peut faire courir à la musique.

L'histoire de cette tentative de construire un outil planifié et monopolistique de production musicale est exemplaire, et sans doute unique dans toute l'histoire mondiale de la musique.

En 1793, la Convention créa l'Institut national de Musique, pour donner à l'Etat révolutionnaire des droits sur la production de la musique plus totalitaires encore que ceux dont l'Etat royal ne disposa jamais.

L'objectif de cette institution, selon son promoteur passionné Gossec, était de réunir les « premiers artistes de l'Europe », dans le genre des instruments à vent¹, environ 300 à 400 musiciens, de les faire travailler pour « anéantir cet engourdissement honteux dans lequel (les arts) furent plongés par la lutte impuissante et sacrilège du despotisme contre la liberté »². Produire de la musique pour « soutenir et animer par ses accents, l'énergie des défenseurs de l'égalité, et interdire celle qui amolit l'âme des Français par des sons efféminés dans des salons ou des temples consacrés par l'imposture »³. Car, dit-il, le rôle de la musique est de célébrer la République dans les fêtes, de mettre la musique là où le peuple peut l'entendre et non pas de l'enfermer dans les lieux du pouvoir : « Nos places publiques seront désormais nos salles de concert »³. Sortir de l'église et du palais, inventions féodales, mais aussi de la salle de concert, invention bourgeoise.

Ce corps de musique doit créer des œuvres et les jouer dans les fêtes publiques, partout dans la République. Pour en affirmer encore plus la vocation révolutionnaire, il est rattaché à la Garde nationale, créée en 1789. La musique est ainsi voulue comme gar-

1. *Pétition pour la création d'un Institut national de Musique*, lue par Sarette à la barre de la Convention du 18 brumaire an II (A.N. F1007, n° 1279).

2. *Règlement de l'Institut national de Musique* (extrait), 1793.

3. *Argumentaire de Gossec et autres* (Arch. nationales, A XVIII^e, 384).

dienne de l'Etat contre la bourgeoisie elle-même : « Alors, la nation formera plus facilement les corps de musique qui animent aux combats nos phalanges républicaines »¹.

L'Institut est créé en messidor an II, sur un schéma très bureaucratique. Sous la direction de quelques-uns des meilleurs artistes du temps (Mehul, Cherubini, Gossec), il est divisé en écoles, composées chacune de 80 élèves, avec en tout 115 professeurs. Seuls sont bannis le chant et le clavecin, trop liés sans doute à l'Ancien Régime. L'Institut devait donc « régenter toute la musique, partout, pour exciter le courage des défenseurs de la patrie et multiplier dans les départements les moyens de donner de la pompe et de l'attrait aux fêtes civiques »¹. Il devait fournir chaque mois au Comité de Salut public au moins une symphonie, un hymne ou chœur, une marche militaire, un rondeau ou pas redoublé et au moins une chanson patriotique, le tout formant un cahier de 50 à 60 pages en 550 exemplaires chacun et envoyer 12 000 exemplaires de chants et d'hymnes patriotiques aux diverses armées de la République. Les musiciens y sont salariés et ne touchent pas de droits sur l'exécution des œuvres. Enfin, on donnait à l'Institut un double objectif économique : d'une part, « il opérera la naturalisation des instruments à vent, que l'on est obligé de tirer d'Allemagne, ce qui neutralise en France une branche importante d'industrie et enlève des moyens d'existence à une partie de la nombreuse population de la République »² et

1. *Règlement de l'Institut national de musique* (extrait), 1793.

2. *Argumentaire de Gossec et autres* (Arch. nationales, A xviii^e, 384).

provoque le départ des musiciens. D'autre part, et c'est l'idée essentielle de l'institution, il s'agit, pour l'Etat révolutionnaire, d'empêcher que la bourgeoisie s'empare de la musique et la déprave : « *Qui donc encouragera les sciences utiles, si ce n'est le gouvernement qui leur doit l'existence qu'autrefois leur procuraient les riches et les grands, amateurs par goût et par ton ? Peut-on se dissimuler que les nouveaux riches, sortis du limon de la Révolution, sont crapuleux et ignorants, et ne répandent que les maux produits par leur insatiable et stupide cupidité* »¹.

Ce rêve révolutionnaire d'empêcher l'argent de diriger la musique allait vite s'écrouler. Malgré le maintien de l'Institut, sous le nom de Conservatoire depuis 1795, la musique allait devenir propriété de ces « nouveaux riches », et ce qu'on peut appeler un projet de *nationalisme militaro-musical* allait s'écrouler dans l'expansion industrielle. La bourgeoisie allait organiser l'essentiel de la production et des représentations, et contrôler l'inspiration musicale tout au long du xix^e siècle.

Le Conservatoire, largement doté au début, fut vite dévalorisé. Dès l'an V, ses administrateurs durent s'opposer à un projet de réduction de ses moyens, à laquelle ils ne purent échapper en l'an VIII, à la suite d'une violente campagne contre ses productions. Sous l'Empire, le Conservatoire reprit un peu d'ampleur. Mais à l'époque de la Restauration, on revint au titre d'Ecole Royale, déjà donné en 1784 à l'Académie de musique, et son unique fonction est d'alimenter le théâtre de l'Opéra. Le reste de la musique est ainsi

1. *Argumentaire, op. cit.*

laissé à l'échange marchand. Bourgeois et éditeurs vont en contrôler la commercialisation et en limiter la protection aux œuvres que la bourgeoisie consomme. Ainsi, le Code pénal de 1810 ne protégera que les « œuvres dramatiques », excluant ainsi, sauf interprétation contraire du juge, la protection des chansons et de la musique populaire¹. Droit bourgeois pour une musique de bourgeois, rarement jouée, aux contrefaçons et aux représentations aisément contrôlables.

Le musicien en représentation ne vend plus son corps. Il vend son temps, il cède de la mise en valeur, non de l'usage. Il cesse d'être un domestique pour devenir un entrepreneur d'un type particulier, qui reçoit une rémunération de la vente de son travail. En même temps que change son statut économique et son rapport politique avec le pouvoir, dans le grand bouleversement politique du temps, changent les codes esthétiques et les formes dans lesquelles le public nouveau veut se reconnaître.

Ainsi circonscrite, elle va devenir le lieu de la représentation théâtrale d'un ordre dans le monde, l'affirmation d'une harmonie possible dans l'échange. Elle est un modèle de la société comme un double veut représenter l'original, mais aussi comme une représentation utopique du parfait.

1. Le pillage des musiciens fut longtemps impuni, et le Tribunal de la Seine, le 30 mai 1827, s'y prêtait avec indulgence : il ne voyait aucune contrefaçon « en deux ou trois contredances puisées dans la partition du *Siège de Corinthe* de Rossini, mais un simple plagiat, dès lors que l'auteur en avait transformé le rythme de manière à l'adapter à un quadrille, que l'auteur de l'opéra n'avait pas lui-même réalisé » : il n'y aurait pas eu pour celui-ci de préjudice, « dès lors qu'il n'avait publié ni fantaisie ni quadrilles sur la même œuvre ».

La canalisation de la violence se fait plus subtile puisqu'il faut se contenter de son spectacle. Pour dominer, il ne faut plus réaliser le meurtre rituel. Il suffit de mettre en scène l'ordre dans les bruits.

LA MUSIQUE COMME ANNONCE DE LA VALEUR DES CHOSES

Ainsi, la nature de l'écoute va changer le code : jusqu'alors, la musique n'a pas été écrite pour être représentée, mais pour s'inscrire dans une réalité du pouvoir, pour être entendue comme bruit de fond dans la vie quotidienne des hommes. Quand la musique est payée pour être entendue, quand le musicien s'inscrit dans la division du travail, c'est l'individualisme bourgeois qui est mis en scène : il entre dans la musique avant même de régler l'économie politique. Ainsi, jusqu'au XVIII^e siècle, la musique était de l'ordre de l'« agi » ; elle entre dans celui de l'« échangé ». Elle nous montre que l'échange est inséparable du spectacle et de la mise en scène, *du faire croire* : l'usage de la musique n'est plus de créer de l'ordre, mais de faire croire à son existence et à sa valeur universelle, à son impossibilité hors de l'échange.

La musique nous donne à entendre une évidence, trop longtemps oubliée, qui a fondé, sans qu'on l'explique, toute la pensée politique depuis le XVIII^e siècle : *le concept de représentation implique logiquement celui d'échange et celui de l'harmonie. Toute la théorie de l'économie politique du dix-neuvième siècle était incluse dans la salle de concert*

du dix-huitième et annonçait la politique du vingtième siècle.

Comme on l'a vu, la représentation payante suppose la vente d'un service, c'est-à-dire l'énoncé de l'équivalence de la production de musique avec d'autres activités commerciales et non plus domestiques. Cette idée de l'échangeabilité de la musique est bouleversante, puisqu'elle renvoie la musique à l'échange généralisé, abstrait, et donc à la monnaie.

Or, ce renvoi est d'une ampleur théorique considérable.

D'une part, la représentation implique l'idée d'un modèle, d'une abstraction, d'un élément qui va représenter tous les autres. Elle renvoie donc au spectacle du politique et de l'imaginaire, et d'abord à la monnaie, représentation abstraite de la richesse réelle et condition de l'échange. L'idée, très neuve en ce temps, de la possible représentation d'une réalité par une forme, d'une sémantique par une syntaxe, ouvrait la voie à l'abstraction scientifique, à la connaissance par les modèles mathématiques.

D'autre part, faire entrer la musique dans l'échange suppose implicitement l'existence d'une valeur intrinsèque des choses, extérieure et préalable à leur échange. Pour que la représentation ait un sens, il faut donc que ce qui est représenté soit vécu comme ayant une valeur échangeable, autonome, extérieure à la représentation, propre à l'œuvre¹. La musique occidentale, en créant une esthétique et en fondant la représentation, implique l'idée d'une valeur des choses indépendante de leur

échange, préalable à leur représentation. L'œuvre existe avant d'être représentée, vaut en soi. On retrouve donc ici, à la fois le problème central de l'économie politique, celui de la mesure de la valeur des choses, et l'intuition de sa réponse marxiste : car le travail est le seul étalon qui soit commun à toutes ces représentations et ce qui fonde leur valeur, c'est le travail du musicien.

En effet, la représentation exige un *cadre fermé*, lieu nécessaire de cette création de richesses, d'un échange entre des spectateurs et des travailleurs productifs, permettant une perception de droits. Sans sens hors du religieux, la musique s'enracine dans la représentation, et donc dans l'échange de travail permettant de comparer des représentations. On l'y juge par référence au code musical qui en détermine la complexité. Elle fournit alors l'intuition de toute la théorie de la valeur travail : le schéma de fixation d'un prix du ticket de la représentation exige la comparabilité des œuvres, sur des critères extérieurs à leur représentation, c'est-à-dire l'existence d'un étalon pour fixer une valeur autonome au spectacle. Or, cet étalon ne peut être que le travail des musiciens. Ainsi la représentation, en remplaçant le troc par l'étalon, évacue le temps de l'échange et, ironie extrême, celui qu'on rémunérera comme rentier fournit l'intuition de la valeur travail comme étalon de l'échange capitaliste.

La mise en scène de la musique par la bourgeoisie, représentée puis échangée sur des critères d'usage dérivés, contient donc, en germe, toute l'économie politique du XIX^e siècle et en particulier celle de Marx. A savoir d'abord la théorie de l'échange, et le fondement

1. On trouvera une esquisse de cette idée dans M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Gallimard, p. 203.

le plus solide de la valeur par le travail incorporé dans l'objet. Elle implique aussi l'existence de lois inéluctables, comme une partition qui se déroule devant chacun des hommes et des classes, spectateurs des contradictions de la société. La musique annonce, hurle même, que l'économie politique du XIX^e siècle ne pourra être qu'un théâtre, un spectacle piégé de l'histoire.

Mais, en même temps qu'elle s'énonce comme valant en dehors de l'échange, et qu'elle annonce l'échange comme transformation de la valeur en monnaie, elle désigne que cet étalon est indéfendable, puisque la musique est hors de toute mesure, irréductible à un temps passé à la produire. L'impossibilité de comparer deux valeurs d'échange par le seul travail des compositeurs et des exécutants annonce l'impossible tarification différenciée de la musique, mais aussi l'impossible enfermement de la production de signes dans la représentation en valeur-travail. Plus encore, la valeur d'usage de la musique est dans le spectacle de son opérationnalité, de sa capacité de création de communauté et de réconciliation, dans l'imaginaire du simulacre de sacrifice. Cette valeur d'usage est sans rapport avec le seul travail du musicien, puisqu'elle ne prend son sens que dans, et par, le « travail » du spectateur. Ainsi, usage et échange se rompaient l'un l'autre à leur départ.

Et pourtant, la représentation a pu faire croire, pendant deux siècles, qu'une mesure de la valeur avait un sens, que l'échange et l'usage existaient et s'ajustaient dans la valeur. La musique annonçait cette mystification et pouvait permettre de la lire : dans la

représentation, la musique s'échange pour ce qu'elle n'est pas et s'use comme un simulacre d'elle-même. Tout le reste de la production est aussi un simulacre d'ordre dans l'échange, d'harmonie.

ÉCHANGE ET HARMONIE

On aurait pu l'entendre, car la représentation implique doublement l'harmonie. D'une part, en tant que spectacle, la représentation est mise en ordre pour éviter la violence. Elle métaphorise le simulacre de la canalisation sacrificielle de la violence. Elle met en scène un compromis et un ordre auxquels une société veut croire et faire croire.

D'autre part, le classement suppose une topologie et un modèle mathématique : or, les mathématiques disponibles en ce temps renvoient nécessairement à la théorisation d'une machine en équilibre, en harmonie. Là encore, la musique préfigurait le piège dans lequel allait tomber, jusqu'à aujourd'hui, l'essentiel de l'économie politique.

La façon dont la musique a élaboré le concept d'harmonie et dressé la représentation sociale est fondamentale et prémonitoire. On peut, en effet, risquer l'hypothèse de la mise en place du paradigme musical et de sa dynamique comme prémonitoire de la mutation de la représentation sociale en général. Plus précisément, la mutation dans l'échange, qui s'opère avec la représentation, implique toute l'économie, et en particulier

la façon dont va y dominer la recherche d'une harmonie comme substitut des conflits, et simulacre du bouc émissaire.

Traversée au départ par deux conceptions de l'harmonie, l'une liée à la nature, l'autre à la science, la musique est le premier champ où la détermination scientifique du concept va l'emporter, et dont l'économie politique achèvera la victoire. Certes, la musique était déjà pensée comme science depuis le jour où Pythagore est supposé avoir entendu quintes et quarts chez le forgeron au travail. Mais, simulacre du sacrifice à la nature, de la ritualisation naturelle de la canalisation de la violence, elle fut d'abord théorisée comme rapport avec la nature. A l'origine, l'idée d'harmonie s'enracine dans l'idée d'ordre par mise en forme des bruits.

« Cet ordre dans le mouvement a précisément reçu le nom de Rythme, tandis qu'on appelle Harmonie l'ordre de la voix où l'aigu et le grave se fondent et l'union des deux se nomme Art choral »¹. L'Harmonie est donc l'opérateur du compromis entre formes naturelles de bruits, l'émergence d'un ordre conflictuel, d'un code donnant un sens aux bruits, d'un champ à l'imaginaire et d'une limite à la violence. Elle théorise son usage comme simulacre de rituel en s'affirmant comme pacificatrice : *l'étant moins, elle a besoin de dire le plus*. C'est en quelque sorte la représentation d'une relation absolue entre bien-être et ordre dans la nature. L'harmonie implique, en Chine comme en Grèce, un système de mesure, c'est-à-dire de repré-

1. PLATON, *Les Lois*.

sentation quantifiée, scientificisée de la nature. La gamme matérialise l'harmonie entre le ciel et la terre, l'isomorphisme entre toutes les représentations : le pont entre l'ordre des Dieux (le rituel) et l'ordre terrestre (le simulacre). « La musique met en honneur l'harmonie; elle étend l'influence spirituelle et se conforme au ciel : quand les rites et la musique sont clairs et complets, le ciel et la terre exercent chacun leurs fonctions normales » (Sun Ts'ien, historien chinois de la fin du II^e siècle av. J.-C.). D'où l'importance politique fondamentale de la musique comme démonstration de la possibilité d'un ordre idéal, image vraie de la religion élémentaire.

« Voilà pourquoi les sages du temps ancien, considérant que chaque chose a cette propriété de se mouvoir, tourner et incliner à son semblable et par son semblable, se sont servis de la Musique et l'ont mise en usage, non seulement pour donner du plaisir aux oreilles, mais principalement pour modérer ou émouvoir les affectations de l'âme, et l'ont appropriée à leurs oracles, afin d'instiller doucement et incorporer fermement leur doctrine en nos esprits, et, les éveillant, les élever plus »¹.

On retrouve cette conception de l'harmonie naturelle, ordre inévitable dans le monde, jusque chez Rousseau, avec l'apologie de la musique italienne, naturelle, contre celle des Français, artificielle et construite; la musique doit être une langue, évoquer la

1. Dédicace des *Cinquante psaumes de David*, de SWEELINCK, aux bourgmestres et échevins de la ville d'Amsterdam, cité par J. G. PRUD'HOMME, édit., *Ecrits de musiciens*, p. 102.

conversation et donc permettre l'ordre politique¹. Son modèle, pour Gretry ou pour Villoteau, c'est la déclamation. Le lien est ici évident entre harmonie et représentation : l'harmonie suppose le dialogue représenté ; il débouche sur l'Opéra, forme suprême de la représentation, par la bourgeoisie, de son ordre et de sa mise en scène du politique.

Mais, simultanément, naît la théorisation moderne des conditions de l'harmonie. Il ne s'agit plus de penser la musique comme un ensemble ordonné naturellement, mais de lui imposer le règne de la raison et de la représentation scientifique du monde : l'ordre harmonique n'est pas naturellement garanti par l'existence de Dieu. Il doit être construit par la science, voulu par les hommes.

La théorisation devient alors base de la production. L'introduction de la notation mesurée, de la basse continue, de l'accord tempéré, fait de la musique une représentation d'un ordre construit, raisonné, à la fois espérance de rationalité construite et consolation de l'absence de rationalité naturelle.

Dans son ambivalence, dans son espérance totale, la musique est à la fois entendue, raisonnée, construite. Elle met en relation Pouvoir, Science et Technologie. Elle est enracinement dans le monde, une tentative de penser la création humaine comme conforme à la nature : « Le vocable harmonie balaie exactement son aire sémantique : nombre, artefact, bonheur, langage

1. *Essai sur l'origine des langues*, chap. XX, p. 175, éd. Aubier : « Je dis que toute langue avec laquelle on ne peut pas se faire entendre du peuple assemblé, est une langue servile ; il est impossible qu'un peuple demeure libre et qu'il parle cette langue-là. »

et monde » (Michel Serres). La représentation va piéger ce concept flou pour en faire le maître mot de l'ordre qu'elle implique ; la bourgeoisie européenne va ainsi réussir une de ses plus belles productions idéologiques : créer un support théorique et esthétique à son ordre nécessaire, *faire croire en donnant à entendre*.

En conséquence, une observation de la musique, à la fin du XVIII^e siècle ou au plus tard vers 1850, pouvait permettre de produire une prédiction sérieuse de l'évolution du système et de ses limites : faire croire à l'ordre par la représentation, mettre en scène la pyramide sociale en masquant ce qu'elle signifie d'aliénant, pour n'en retenir que sa nécessité, est tout le projet de l'économie politique de ces deux siècles. L'esthétique de la représentation ne peut plus se faire accepter comme naturalité. Elle se masque en science, en loi universelle de perception, en pensée construite.

Au XVIII^e siècle, la raison se substitue ainsi à l'ordre naturel et s'approprie l'harmonie comme outil du pouvoir, comme démonstration du rapport entre bien-être et science. La musique donne donc à entendre l'harmonie à ceux qui en tirent avantage. Elle fait croire à la légitimité de l'ordre existant : comment en effet un ordre qui fait naître une telle musique pourrait-il ne pas être celui que Dieu a voulu et que la science exige ? Les deux harmonies, divine et scientifique, se confondent dans l'image d'un univers gouverné par une loi, à la fois mathématique et musicale. Une loi de gravitation et d'attraction, dont Kepler lui-même a calculé les mélodies.

L'idéologie de l'harmonie scientifique va ainsi s'imposer, comme masque d'une organisation hiérarchisée,

où les dissonances (les conflits et les luttes) sont interdites, à moins de n'être que marginales et de mettre en valeur la qualité de l'ordre canalisateur. On retrouvera cette idée dans l'économie politique du temps et, plus tard, dans la théorie de l'équilibre économique général : l'échange est le lieu de l'ordre, le moyen de la canalisation des discordes. La représentation implique l'échange, qui n'est légitime que s'il crée l'harmonie. Pensée en musique comme conciliatrice des sons, comme équilibre des échanges de matière sonore, l'harmonie est, dans l'économie, théorisée comme équilibre dans les échanges de flux. En économie politique comme en musique, la conciliation est un objectif en elle-même, indépendante de l'usage des flux, représentés en quantités abstraites et objectives. Avant l'économie politique, la musique devient donc, pour la bourgeoisie, le substitut à la religion, l'incarnation d'une humanité idéale, l'image d'un temps abstrait, a-conflictuel, harmonieux qui se déroule et s'achève, d'une histoire prévisible et maîtrisable. Mais, cet ordre est subtil : il n'est pas fait d'uniformisation, mais au contraire inséparable de la différence et de la hiérarchie. En effet, le système harmonique fonctionne à partir de règles et d'interdits : interdiction surtout des dissonances répétées, c'est-à-dire de critiques de différences et donc de la violence essentielle. L'harmonie ne survit que par les différences, car lorsqu'elles s'estompent, la violence devient possible. La différence est principe d'ordre.

Le discours d'Ulysse, dans le *Troilus et Cressida* de Shakespeare, nous renseigne sur ces rapports de nécessité entre harmonie en musique, différences et hiérarchie. La métaphore musicale de ce texte, si souvent cité,

définit clairement l'ordre comme un système de cordes vibrantes à écarts différenciés intangibles. Sans différences, la force l'emporte et les faibles sont écrasés; l'harmonie est le système hiérarchique qui protège les faibles, en maintenant leurs différences stables avec les riches :

Take but degree away, untune that string
and, hark, what discord follows !

Ainsi, en résumé, la représentation conduit à l'échange et à l'harmonie. Elle exige une mesure, une valeur autonome de l'œuvre et une hiérarchie. Même si la représentation peut conduire à mettre en scène un classement conflictuel (en « classes » sociales par exemple) des réalités sociales, leur représentation sur le théâtre politique conduit inévitablement à l'organisation de l'échange harmonieux, de frontières stables, de compromis, d'équilibres. Aucune représentation ne peut se fonder durablement sur l'absence d'harmonie. Pour faire croire à ce que l'on y représente, il faut, à un moment, y mettre fin aux dissonances, y annoncer des compromis. La représentation exclut donc le triomphe de la dissonance, qui serait l'énonciation du manque et l'échec de la canalisation de l'imaginaire. Piéger la forme sociale dans l'échange, c'est donc, d'une autre façon, conduire le débat théorique au manichéisme de la représentation, en même temps qu'au compromis. Le marxisme n'a pas échappé à cet enfermement. Piégé dans la représentation, il débouche sur l'abstraction spectaculaire de conflits entre classes sociales, ces mêmes représentations abstraites du réel, conduisant inéluctablement au compromis et à l'ordre.

LE DRESSAGE HARMONIQUE

Faire croire à ce qui est si contraire à la réalité contradictoire de la société, faire de musiciens issus du peuple les porte-parole d'un ordre harmonique, tout cela exige une normalisation d'une fantastique efficacité, un dressage, un marquage du créateur comme de l'auditeur. La normalisation d'un musicien pour en faire le producteur d'un ordre et d'une esthétique va dominer cette période. La normalisation de la musique, c'est avant tout celle des musiciens, interprètes et compositeurs, jusqu'alors indifférenciés. En fait, la surveillance et le dressage furent, au début de cette époque, à la fois très rigoureux et très efficaces. Ce mémorandum adressé à Bach par le consistoire de Leipzig, le 16 février 1730, donne une certaine idée de ce que pouvait être le contrôle dans lequel le créateur, quel qu'il soit, était tenu dans les premiers temps de la musique tonale : « Notre attention a été attirée sur le fait que, durant les offices divins d'avant Noël, on a omis de chanter le *Credo* de Nicène, et que l'on a cru bon de chanter et d'introduire de nouveaux hymnes inconnus jusqu'à présent : une telle procédure arbitraire ne saurait être tolérée. En conséquence, nous exigeons par la présente qu'il s'arrange à l'avenir pour que, dans les églises de notre ville, les choses soient réglées correctement, et que les nouveaux hymnes non encore en usage ne soient pas utilisés dans les offices divins, sans notre connaissance et notre approbation préalable. »

Un peu plus tard le contrôle de la production des

musiciens passait non plus par un contrôle strict de la production de musique, mais par la liberté surveillée des producteurs. Ainsi, les conservatoires devaient produire des musiciens de grande qualité, après un dressage très sélectif. Ils se substituaient dès le XVIII^e siècle à la formation libre des jongleurs et des ménestrels par apprentissage local, comme le montre cette conversation entre Burney et Picini en 1771 à propos du Conservatoire de San Onofio près de Naples :

« Les garçons y sont admis entre l'âge de 8 et 10 ans et de 20 ans. Quand on les prend jeunes, ils sont tenus de rester au moins huit ans (...). Quand les garçons sont au conservatoire depuis plusieurs années et qu'on ne leur découvre aucun génie, on les renvoie pour laisser la place à d'autres. Certains sont pensionnaires et paient pour leur instruction. D'autres, une fois qu'ils ont servi leur temps sont requis pour enseigner au reste des élèves. Les seules vacances dans ces écoles ont lieu en automne, et elles ne durent que quelques jours. Pendant l'hiver, les garçons se lèvent deux heures avant le jour, et continuent leurs exercices, à l'exception d'une heure et demie pour le dîner, jusqu'à huit heures du soir. Dans la grande salle d'exercice, il y avait un « concert hollandais », c'est-à-dire sept ou huit clavecins, encore plus de violons et quelques voix travaillant des morceaux différents dans des tonalités différentes. D'autres enfants étaient en train d'écrire dans la même pièce. Et encore, c'était les vacances; la salle est normalement bien plus remplie¹. »

1. *The present State of Music in France and Italy*, Charles BURNEY, paru en 1771; cité par O. STRUNK, édit., *Source readings in music history*, p. 687.

On pourrait croire que l'enfermement au conservatoire a changé et que la liberté s'est installée dès le XIX^e siècle. Il n'en est rien. Il a duré aussi longtemps que la représentation ; pour s'en convaincre, il suffit de lire cet extrait d'un rapport de M. Charles L'Hôpital, inspecteur général de l'Instruction publique, en date des 24 et 31 octobre 1931, pour le compte de la Commission de Rénovation des Etudes musicales (1928-1931) : « Et alors, ne pensez-vous pas qu'à notre époque, où l'on est devenu un peu plus large d'idées et moins embarrassé de craintes conventionnelles, par suite de l'évolution générale des esprits et des mœurs, non dans ce qu'elle présente d'excessif, mais dans ce qu'elle offre de plus raisonnable, il serait fort désirable que l'on rapprochât en plus d'une circonstance nos groupements d'élèves-maîtres et élèves-maîtresses pour la répétition et l'exécution de véritables œuvres chorales, c'est-à-dire *d'œuvres mixtes*, étant bien entendu que les études de détail seraient poursuivies séparément. Je crois qu'avec de la prudence et de la vigilance, mis à part bien entendu le cas où s'offrirait une contre-indication, et il peut s'en trouver, ces réunions dont le principe seul eût effarouché les imaginations voilà une quarantaine d'années, de nos jours seraient vite en faveur, par l'attrait artistique d'une force singulière qu'elles ne manqueraient pas d'exercer sur les exécutants et autour d'eux. »

COMBINATOIRE HARMONIQUE ET DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE

La représentation harmonique a créé un code acceptant la combinatoire comme base de sa dynamique et comme cadre de son expansion. L'ordre de la musique tonale ne laisse, en effet, que la liberté de s'exprimer à l'intérieur de ses règles. L'harmonie implique donc la combinatoire, l'agencement de combinaisons des sons autorisés, jusqu'aux plus complexes, aux plus abstraites, aux plus longues. En économie politique, cette dimension combinatoire semble absente ; en fait, s'il est exact qu'on ne la retrouve pas très souvent dans le discours théorique lui-même, elle est implicitement présente dans tous les moments clés de l'histoire des sciences politiques et économiques de la représentation :

D'une part, en 1785, au moment où s'annoncent les premières réflexions sur la possibilité de la représentation politique et du système électif de décision, Condorcet montre l'importance essentielle de la combinatoire dans le choix de procédures cohérentes. L'essentiel du débat sur le choix entre différentes procédures de vote renvoie au classement des combinaisons possibles et aux compromis entre elles.

D'autre part, dans la théorie de la représentation politique, la combinatoire est aussi dans l'analyse des stratégies conflictuelles : la théorie des jeux, confrontation et arbitrage de combinaisons (discrètes

ou continues) de stratégies, condition du compromis dans le développement : avant qu'ils ne commencent à jouer, l'accord sur le *la* du hautbois est un compromis préalable des musiciens de l'orchestre, dont le chef empêche ensuite la remise en cause.

On peut ainsi, à l'écoute de sa musique, interpréter la croissance de l'économie européenne et l'économie politique des XVIII^e et XIX^e siècles, non pas comme une incompréhensible et miraculeuse accumulation de valeur, mais à partir de l'idée de *combinatoire* : en effet, la science du XVIII^e siècle rendant possible une combinatoire élargie des matériaux disponibles, elle a permis d'explorer des ensembles élargis et de les représenter en des termes simples. Le champ ouvert est ainsi balayable dans toutes ses dimensions théoriques et matérielles, permettant la croissance par combinaison d'éléments simples. De ce point de vue, on est conduit à avancer l'idée que la découverte théorique majeure du XIX^e siècle, du point de vue de la croissance économique, serait le discours mathématique permettant une représentation combinatoire de la quasi-totalité des relations fonctionnelles, à savoir les décompositions en série de Fourier en 1800. En effet, lorsque toute fonction est décomposable en polynôme, tout bruit devient décomposable en sons élémentaires et recomposable dans des grands ensembles d'instruments. Le capitalisme allait traduire cette proposition en : « toute production est décomposable en une succession d'opérations simples et recomposable dans des grandes fabriques » ; l'efficacité exigeait, pour un temps, le gigantisme et la division scientifique du travail.

Comme dans la musique, la combinatoire est donc au centre de la recherche de la formation de compromis, d'harmonie entre intérêts divergents dans la production. Mais elle n'est possible que dans le champ limité de sons discrets ou contrôlables. Au-delà, elle cède la place à la statistique, à la macroéconomie et à la stochastique : la musique a montré, avant l'économie, que la croissance combinatoire explose dans l'aléatoire et le statistique. L'harmonie, ordre dans l'échange, créatrice d'une forme de croissance, allait produire les conditions de sa propre remise en cause. Cette musique produit alors elle-même les processus qui, lorsque ses limites sont atteintes, détruisent ses codes. Là encore, la musique est prophétique, et les limites du mode de production représentatif ont été expérimentées par elle, bien avant d'apparaître dans la production matérielle.

De même, l'apparition des grands orchestres et les limites de leur croissance auraient, si on avait voulu les entendre, offert au système l'annonce prémonitoire de son évolution : l'orchestre, représentation idéalisée, dans le champ du signe, de l'économie harmonique et de l'ordre qu'implique le chef, atteint, lui aussi, les bornes de fonctionnement de la production harmonique.

LA MÉTAPHORE DE L'ORCHESTRE

La représentation de la musique est un spectacle total. Elle donne aussi à voir, rien n'y est innocent. Chaque élément remplit même une fonction sociale

et symbolique précise : convaincre de la rationalité du monde et de la nécessité de son organisation. Suivant les principes de l'échange, l'orchestre en particulier, a toujours été figure essentielle de pouvoir. Lieu dans le théâtre grec, il est partout un attribut fondamental du contrôle de la musique par les maîtres de l'ordre social. En Chine, l'empereur avait seul le droit de ranger ses musiciens sur quatre rangs en carré, les seigneurs importants sur trois côtés, les ministres sur deux et les nobles ordinaires sur un seul rang¹.

La constitution de l'orchestre et son organisation sont aussi figures du pouvoir dans l'économie industrielle. Les musiciens, anonymes et hiérarchisés, en général salariés, travailleurs productifs, exécutent un algorithme extérieur, une « partition », dont le nom est explicite : elle les partage. Certains d'entre eux ont quelques degrés de liberté, quelques échappées hors de l'anonymat. Ils sont l'image du travail programmé dans notre société. Chacun d'eux ne produit qu'un élément du tout, sans valeur en soi. Pendant longtemps, le chef qui les dirige n'est qu'un des musiciens (Haydn dirigeait d'un violon ou d'une harpe) ou, comme dans les orchestres indiens, est un élément du spectacle : « Pour battre la mesure, il frappe avec les doigts sur les deux côtés d'un tambour étroit, en s'acquittant de cette fonction, sa tête, ses épaules, ses bras, ses cuisses, enfin toutes les parties de son corps exécutent des mouvements successifs ; et il pousse en même temps des sons inarticulés, animant ainsi les musiciens de la voix et du geste »².

1. Marina SCRIBINE, *Le langage musical, op. cit.*

2. Abbé J. DUBOIS, *Mœurs et institutions et cérémonials des peuples de l'Inde*, Paris, 1825.

Le chef ne devient nécessaire et explicite que quand il se légitimise par la croissance des orchestres ; il est d'abord bruit. Puis symbolisé en signes abstraits, au bout d'un très long processus d'abstraction du pouvoir de régulation. Jusqu'à Beethoven compris, même les symphonies étaient exécutées par peu de musiciens (23 musiciens pour la IX^e)¹, sans chef. Mais la combinateur implique la croissance, et la croissance implique le chef. Après 1850, quand l'ampleur du public et les dimensions des salles le permettent, on jouera les mêmes œuvres avec plus de cent musiciens, en redondance. Berlioz, le « conducteur organisateur »², montera un des premiers sur l'estrade et fera, dès 1856, la théorie de ce pouvoir. Le chef y apparaît comme l'image de l'organisateur légitime et rationnel d'une production, dont l'ampleur exige un coordinateur, mais interdit qu'il soit bruyant. Il est ainsi représentation du pouvoir économique supposé capable de mettre en œuvre sans conflit, dans l'harmonie, le programme de l'histoire, tracé par l'auteur. La théorie élaborée par Berlioz est d'ailleurs, explicitement, une théorie du pouvoir ; et il suffirait de changer peu de mots à ce texte pour en faire une pure théorie politique : « L'obligation pour les exécutants de regarder leur chef implique nécessairement pour celui-ci l'obligation de se laisser bien voir par eux. Il doit, quelle que soit la disposition de l'orchestre, sur des gradins ou sur un plan horizontal, s'arranger de façon à être le centre de tous les rayons visuels. Il faut au chef d'orchestre, pour l'exhausser et le mettre

1. Cf. le catalogue Kinsky.

2. BERLIOZ, *Le chef d'orchestre, théorie de son art*, Paris, Imprimerie de J. Clay, 1856, p. 47.

bien en vue, une estrade spéciale, d'autant plus élevée que le nombre des exécutants est plus grand et occupe un plus vaste espace. Que son pupitre ne soit pas assez haut pour que la planchette portant la partition cache sa figure : car l'expression de son visage entre pour beaucoup dans l'influence qu'il exerce, et si le chef n'existe pas pour un orchestre qui ne sait ou ne veut pas le regarder, il n'existe guère davantage s'il ne peut être bien vu. Quant à l'emploi d'un bruit quelconque produit par des coups du bâton du chef sur son pupitre, ou de son pied sur son estrade, on ne peut que le blâmer sans réserve. C'est plus qu'un mauvais moyen, c'est une barbarie »¹.

Cette idée d'un chef meneur d'hommes, à la fois entrepreneur et Etat, représentation physique du pouvoir dans l'ordre économique, n'a pas, depuis, quitté le discours sur la musique. L'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac et Laurencie (p. 2133) présente ainsi le chef en 1913 : « En résumé, le chef d'orchestre doit posséder les qualités d'un conducteur d'hommes, tâche toujours difficile, plus particulièrement délicate lorsqu'il s'agit d'artistes. »

Ou encore, plus récemment : « Il faut au dictateur des robots, mais aux capitaines des marins responsables. Le chef d'attaque commande en second; les archets hissent les voiles; qui dit timbalier dit timonier. Ceci, soit dit en passant, explique l'échec des « orchestres sans chef » : un bon équipage sans capitaine pourra à la rigueur naviguer dans les eaux territoriales de routine; en pleine mer, il faudra que quelqu'un commande,

1. BERLIOZ, *op. cit.*

car il y a toujours de l'imprévu, ou bien alors il faudra naviguer avec une excessive et navrante prudence. Notre héros, il faut l'espérer, sera un capitaine de la bonne sorte : sachant boire sec et jurer ferme et craindre Dieu à la façon de tous les mortels qui ne se laissent pas tourneboulé par quelque excès d'orgueil »¹.

Ainsi, ce chef légitimé va perdre peu à peu d'ailleurs ses attributs les plus visibles : le bâton devient baguette et même disparaît. La nécessité du pouvoir n'a plus à être établie. Le pouvoir est, sans avoir à s'imposer, et la technique de direction évolue de l'autorité vers la discrétion.

La classe dirigeante, bourgeoise industrielle ou élite bureaucratique, s'identifie au chef, créateur de l'ordre nécessaire pour éviter le chaos dans la production. Elle n'a d'yeux que pour lui. Il est l'image qu'elle veut transmettre aux autres et se donner à elle-même. Mais tous les spectateurs ne peuvent aisément s'identifier à lui, et son monologue peut devenir insupportable, si la représentation ne peut fournir un champ plus large à l'identification. D'autres figures sont donc nécessaires et, à mon sens, on peut jouer avec l'idée que c'est là le rôle essentiel du concerto dans la représentation : le chef n'est plus seul, et un soliste émerge, mise en scène de l'individu révélé hors de la foule. Malgré sa tâche locale, il peut parler d'égal à égal avec le chef et avec tous les autres réunis; il peut diriger, à son tour, tout l'appareil social, regarder et maîtriser le monde dont il fait partie, jouer son rôle et dominer l'ensemble, sans pour autant aspirer à la lourde totalité

1. Fred GOLDBECK, *Le parfait chef d'orchestre*, PUF, 1951.

du pouvoir. Il permet au spectateur de ne pas en être réduit à devoir choisir entre l'identification à l'anonymat des musiciens ou à la gloire du chef.

généalogie de la vedette

Le code mis en place, les plus fortes voix vont s'y faire entendre. Le jeu combinatoire de la musique va renvoyer à la croissance économique et aux contradictions du capitalisme, et l'échange apparaîtra pour ce qu'il est : un masque de la possession et de l'accumulation. Car, en faisant entrer la musique dans l'échange, la représentation la soumet à la concurrence. Elle implique donc, inévitablement, le déclenchement du processus de sélection et de concentration, la pérennité de ceux qui s'adaptent le mieux aux règles de fonctionnement du système, et rend impossible le maintien d'un usage localisé et non hiérarchisé de la musique. La sélection et l'accès de tous les consommateurs à une même musique allaient provoquer un processus d'extension des marchés de certains musiciens et la disparition d'autres. Dans la représentation, la localisation allait vite devenir incompatible avec l'échange. La production à grand marché allait s'imposer, appelant, plus tard, la production en série quand la réplication devenait possible. Si la vedette précède la répétition,

l'une et l'autre sont, ainsi, conséquences de l'entrée de l'argent dans la musique. Impitoyable, la logique de l'économie politique accélère le processus de marchandisation de la musique, la sélection et l'isolement du musicien, enrichissant ceux qui sont « rentables », c'est-à-dire conformes aux demandes des consommateurs solvables, les *vedettes*, et produisant un type nouveau de bien de consommation, impliqué par les règles mêmes de l'échange concurrentiel : le succès, dont les caractéristiques seront dictées par l'économie : brièveté (coût de travail réduit), renouvellement rapide (obsolescence calculée), et universalité (marché étendu).

Le xix^e siècle mettra en place les conditions techniques de ce processus : la vedette et le droit d'auteur. Le disque viendra au xx^e siècle compléter le processus et bouleverser le réseau de la musique. La généalogie de ces phénomènes est essentielle. Déformation grinçante de la place sociale du musicien, détour de l'usage vers le spectacle dans l'intérêt de l'échange. Pourtant, tout n'est pas simple, et le processus concurrentiel ne peut expliquer seul les mystères de la renommée. Même si le musicien doit se plier aux règles de la production capitaliste pour être aisément entendu, il sait très souvent jouer double jeu et se faire entendre malgré le commanditaire. Mais, lorsqu'on le prend en flagrant délit de vouloir blasphémer, il est détruit, ou bien récupéré et travesti.

La généalogie de la vedette est une des toutes premières manifestations de la déterritorialisation de la représentation, du dérèglement de la concurrence dans l'espace puis, même, dans le temps.

GÉNÉALOGIE DE L'INTERPRÈTE CLASSIQUE

Le star-system, aboutissement de la concurrence, commence dès le milieu du XIX^e siècle, quand se constitue un répertoire, c'est-à-dire à peu près quand, à partir de 1830, Liszt joue en concert la musique d'autres compositeurs contemporains et Mendelssohn celle de Bach (à l'occasion du centenaire de la *Passion selon saint Matthieu* en 1829). Liszt donna ainsi au répertoire une dimension spatiale et Mendelssohn une dimension temporelle. Ces deux dimensions devenaient nécessaires à l'extension du marché de la musique, car il n'y a pas de débouché large sans syncrétisme, ni universalisme. En même temps, cette représentation ratifiait le début d'une peur : la société tente de retrouver la musique des siècles passés, pressentant peut-être que ses propres systèmes de protection contre la violence et de canalisation de l'imaginaire perdaient de leur efficacité. Ainsi, le processus d'émergence de la vedette dans la musique classique allait-il s'enraciner dans la mise en valeur d'un stock : le marché s'étend non seulement avec la création de produits nouveaux mieux adaptés aux besoins, mais aussi avec l'extension du nombre de ceux qui peuvent consommer des produits anciens. Comme si les prolétaires accédant à la musique voulaient revivre le pouvoir passé des seigneurs et l'ersatz du spectacle des bourgeois.

Le mode de financement de la musique allait alors complètement basculer, faisant des éditeurs les sup-

pléants partiels des mécènes. Intéressés à la production d'œuvres nouvelles, ils prennent le risque d'en commander pour le marché en expansion rapide des interprètes amateurs. La bourgeoisie, faute de pouvoir se payer un orchestre à demeure, offre un piano à ses enfants. Aussi faut-il une production qui s'y joue. Les œuvres à peu d'instruments, ou leur adaptation, ont donc la préférence des éditeurs.

L'ampleur du répertoire pour le piano au XIX^e siècle est très certainement liée à sa place dans les salons bourgeois du XIX^e siècle, comme instrument de socialité, d'imitation des salons parisiens et des cours. Le pouvoir continue donc à s'adresser avec hauteur au musicien. Mais le ton n'est plus celui de la noblesse mais de l'épicier : « Avec un peu d'adresse et sans m'engager personnellement, j'ai enfin fait la conquête de cette « beauté hautaine », Beethoven (...). Je me suis mis d'accord avec lui pour prendre trois quatuors, une symphonie, une ouverture, un concerto pour violon, qui est très beau et que, sur ma demande, il va adapter pour le piano, avec ou sans clés additionnelles, et un concerto pour piano, le tout pour 200 livres sterling. Nous ne possédons toutefois les droits que pour l'Empire britannique. Un courrier est parti aujourd'hui pour Londres, qui apportera deux ou trois articles mentionnés. Il se charge lui-même d'adapter le concerto pour violon, il l'enverra dès qu'il pourra. Les quatuors et le reste, vous pourrez les confier à Cramer ou quelqu'un d'aussi dégourdi qui les adaptera pour le piano. La *Symphonie* et l'*Ouverture* (la *IV^e* et *Coriolan*) sont remarquables, je crois donc que j'ai fait une bonne affaire. Qu'en pensez-vous? Je lui ai conseillé d'écrire

deux sonates et une fantaisie pour piano, qu'il remettra à notre maison pour 60 livres (vous remarquerez que j'ai traité en livres et non en guinées). Bref, il a promis de ne traiter avec personne d'autre que moi pour les Dominions britanniques. Au fur et à mesure que vous recevrez ses compositions, vous lui paierez la somme proportionnelle. Je rappelle qu'il considère le tout comme consistant en six articles, trois quatuors, une symphonie, une ouverture, un concerto pour piano, un concerto pour violon et l'adaptation du dit concerto, pour lesquels il doit recevoir 200 livres »¹.

Nul ne vécut plus que Mozart l'insécurité du musicien entrepreneur, victime de l'impitoyable censure économique tout au long de sa vie, un des premiers prisonniers de l'argent abstrait, anonyme, de l'argent en manteau noir.

A quelques mois de sa mort, il écrivait encore² : « Au lieu de payer mes dettes, je demande encore de l'argent! (...). A cause de ma maladie, je n'ai pas pu gagner d'argent. Mais je dois ajouter que malgré mon état délabré, j'ai décidé de donner des concerts par souscription chez moi pour pouvoir au moins faire face à mes dépenses quotidiennes, parce que j'étais absolument convaincu de ton assistance amicale. Mais même cela a raté. Le destin est si monté contre moi — en fait, uniquement à Vienne — que même quand j'y mets du mien, je n'arrive pas à gagner d'argent. »

« Il y a quinze jours, j'ai envoyé ma liste aux abonnés éventuels, et jusqu'à présent, je n'ai reçu

1. Lettre de Muzio Clementi, éditeur de musique londonien, écrite en 1807 à son associé (cité dans *Letters of composers, op. cit.*, p. 65).

2. Lettre à Puchberg.

qu'une seule réponse, celle du baron Van Swieten! »

Mozart mourra quelques mois plus tard. Sa fortune se monte à 60 florins, aux dires de Constance¹. Il a 3 000 florins de dettes (dont 1 000 dus à Puchberg). Le baron Van Swieten paiera l'enterrement le moins coûteux possible. Constance saura, avant de se remarier, vendre huit manuscrits pour 800 ducats au roi de Prusse.

Il devient donc presque impossible de faire entendre sa musique sans d'abord être rentable, c'est-à-dire sans écrire des œuvres commerciales connues de la bourgeoisie. Pour y réussir, un musicien doit d'abord attirer le public comme interprète : la représentation prime la composition et la conditionne. Il n'y a de compositeurs autorisés que les interprètes à succès des œuvres des autres. Le spectaculaire, l'exploit sont au-devant de la scène. Il faut se vendre pour avoir le droit de créer. Chopin, qui, au contraire de Litz, vécut de ses leçons bien plus que de ses rares concerts, avait très lucidement analysé ce processus : « Aujourd'hui, j'ai renoncé à mes espoirs illusoires, et je dois songer à me tailler une place dans le monde en tant que pianiste, et remettre à plus tard de plus hautes ambitions artistiques. Il y a beaucoup d'élèves talentueux du Conservatoire de Paris qui attendent en se tournant les pouces que soient joués leurs opéras, leurs symphonies ou leurs cantates. Pour l'instant, seuls Cherubini et Lesueur en ont pris connaissance, sur le papier (...). En Allemagne, je suis déjà connu comme pianiste. Certains journaux parlent de mes concerts en expri-

1. J. et B. MASSIN, *Mozart, Fayard*, 1971, p. 577 et s.

mant l'espoir de me voir prendre une place parmi les virtuoses de l'instrument. Aujourd'hui, j'ai des opportunités inégalables. Pourquoi ne pas les saisir? (...). Ries a obtenu plus facilement ses lauriers pour sa *Braut* à Berlin et à Francfort parce qu'il était connu comme pianiste. Combien de temps Spohr n'a-t-il été connu que comme violoniste avant d'écrire *Jossonda*, *Faust*, etc. »

A la même date Wagner écrit son irritation devant la place croissante des interprètes :

« Toute composition musicale dut se résigner pour avoir sa part des suffrages publics, à servir d'instruments et de prétextes aux expériences capricieuses des exécutants... Le musicien qui veut, aujourd'hui, conquérir la sympathie des masses, est forcé de prendre pour point de départ cet amour-propre intraitable des virtuoses, et de concilier avec une pareille servitude les miracles qu'on attend de son génie... C'est surtout dans la profession du chant que l'abus que nous signalons a pris un empire pernicieux »¹.

« Je joue très bien du piano, écrivait Bizet à un compositeur belge non identifié, et j'en vis mal, car rien au monde ne pourrait me décider à me faire entendre du public. Je trouve ce métier d'exécutant odieux! Encore une répugnance ridicule qui me coûte une quinzaine de mille francs par an. Je me fais entendre quelque fois chez la princesse Mathilde et dans quelques maisons où les artistes sont des amis et non des employés »².

Le XIX^e fut la période la plus florissante des concerts.

1. R. WAGNER, article de la *Revue et Gazette musicale*, 18 octobre 1840, Du métier de virtuose.

2. In *Bizet et son temps*, de Mina CURTIS, Paris, 1961.

Le Ménestrel, journal musical de l'époque, ne cesse de répéter qu'il lui est impossible de signaler tous les très nombreux concerts. Le problème du travail ne se pose donc pas aux musiciens, ce qui expliquera plus tard leur opposition aux disques. Les virtuoses (Paganini, Gottschalk, Liszt) touchent de gros cachets, en général fixes, mais qui pouvaient être proportionnels, en partie du moins, à la recette. Ces « vedettes » travaillaient beaucoup : en 1844, Liszt donnera, en quinze jours, 6 concerts à Lyon. Gottschalk donnait entre 70 et 80 concerts par an.

Mais, avec le temps, le rapport entre l'interprète et l'œuvre va se modifier. A l'époque où Chopin écrit, le nombre d'interprètes professionnels est encore réduit, et leur marché étroit; les voyages prennent du temps et une tournée laisse à l'artiste le loisir d'écrire et de connaître son public. Celui-ci, qui n'entendra jamais qu'une ou deux interprétations d'une œuvre, ne standardise pas ses critères de choix. Aujourd'hui le processus a beaucoup évolué. La représentation musicale a sélectionné dans l'immense stock légué par les siècles précédents, et, pour une part très faible, encore en train de se constituer. Des musiciens très connus de leur vivant ont disparu. D'autres moins connus ont survécu. D'autres encore réapparaissent au rythme des modes. Quelques interprètes ont joué le rôle de mémoires, transmettant l'interprétation et la technique, intermédiaires dans la musique, acteurs d'une pièce qu'ils n'ont pas écrite, gardiens de musée, jusqu'à la mutation de l'enregistrement, la répétition.

Mais, en fait, la vedette est surtout née avec l'entrée de la musique populaire dans le champ de la mar-

chandise. Son évolution allait développer réellement une économie de la représentation, et exiger une garantie d'une rémunération, une valeur d'échange de la production populaire, oubliée des créateurs du droit d'auteur.

GÉNÉALOGIE DE LA VEDETTE POPULAIRE

Le processus de sélection et d'émergence des vedettes dans la chanson populaire au XVIII^e siècle et au XIX^e siècle renvoie à la même dynamique de centralisation musicale, culturelle et économique. Jusque-là, la chanson populaire s'exprime essentiellement dans la rue, domaine traditionnel des jongleurs. Son entrée dans la marchandise et la concurrence suppose son enfermement et sa tarification, d'abord dans les cabarets puis dans les cafés-concerts. A partir du milieu du XIX^e siècle, le cœur de l'économie de la musique sera dans ces salles, source essentielle d'échange, puis de profit, remplaçant peu à peu les autres lieux d'expression musicale, dont la capacité à réaliser de la valeur marchande est insuffisante.

Le chanteur musicien a cessé peu à peu d'être aussi acrobate. La division du travail a fait son œuvre et, à partir du XVII^e siècle et surtout du XVIII^e siècle, les deux métiers se séparent complètement. L'acrobatie se limite au cirque, comme presque tous les

spectacles du corps. Le musicien populaire cherche d'autres débouchés à son travail. L'édition des chansons pourrait en être un. Mais, d'une part, avant le XVIII^e siècle, la musique populaire ne fait l'objet que de très peu d'éditions, compte tenu de son faible marché. Les seules éditions qui existent sont celles qui sont distribuées par les colporteurs, seul canal de diffusion possible dans le peuple à qui le droit de réunion est sévèrement limité. D'autre part, les contrefaçons ne sont réprimées que pour les « œuvres dramatiques » et pas pour les chansons.

L'invention musicale est donc pratiquement nulle et il s'agit alors essentiellement de textes à chanter sur quelques « timbres », ou airs connus, inscrits dans la mémoire sociale comme un résidu de la ritualisation musicale. En 1811, on trouve dans *La Clé du Caveau* 2 350 timbres répertoriés mais peu utilisés.

Ni la loi de 1791, ni le Code pénal de 1810 ne protègent ces œuvres, considérées comme dérisoires, indignes de protection. Encore ce genre d'expression est-il sévèrement contrôlé pour éviter que les chansons ne deviennent véhicules de subversion. En raison des privilèges d'édition, il « est interdit au chanteur de faire imprimer aucune chose en leur nom » et « les chansons ne pouvaient être imprimées que par un libraire éditeur ». Mais la police n'a jamais pu assurer l'application de la loi, et de nombreuses chansons éditées clandestinement circulent : le monopole musical fut un des premiers détruit par le peuple, avant qu'il ne s'attaque aux autres. Pour contrôler ces publications, très dangereuses pour l'ordre et l'économie, certains éditeurs du XVIII^e siècle proposeront de donner un

statut au chanteur de rue, comme on l'avait donné au colporteur. On aurait ainsi pu sélectionner un certain nombre de chanteurs dûment autorisés, et donc instituer le corporatisme, contrôler ce qui ne peut entrer dans le mode de production capitaliste. En l'absence de ce statut, la police surveille déjà ces chanteurs. Bruyants, subversifs, ils colportent souvent des nouvelles que le pouvoir souhaite cacher au peuple. Dans un rapport de police de 1751, on peut lire :

« *La plupart des gens sans aucun aveu, comme mendiants et femmes et filles de mauvaise vie, s'ingérant de chanter, font des contorsions dans les rues, et, quelquefois accablés de boissons, s'exposent à la risée du public et ajoutent souvent ce qui n'est pas dans la chanson* »¹.

Le XIX^e siècle allait chasser peu à peu ces musiciens : On ne pourra faire de la musique que dans la représentation tarifée, c'est-à-dire dans une salle de concert. Tous les arguments sont bons pour détruire ces chanteurs. E. Fétis, le directeur de la *Revue musicale*, qui joua au XIX^e siècle un rôle important dans ce dressage de la musique populaire, écrivait en 1835 :

« Sous le gouvernement de la Restauration, on accusait les joueurs d'orgue d'avoir de honteuses accointances avec la police politique du royaume; on prétendait qu'ils étaient payés pour aller se poster devant les lieux qu'on voulait espionner »².

Cet article donne d'intéressants renseignements sur la situation des musiciens de rue au début du XIX^e siècle. La police les tolère difficilement et les cours leur

1. Document cité par Patrice COIRAULT dans *Formation de nos chansons folkloriques* (manuscrit 22116 de la B.N.).

2. *Revue musicale*, n° 37 (1835).

sont de plus en plus interdites sous prétexte de vols commis. Le répertoire est maigre, les airs très peu diversifiés (air de *Cadet Roussel* ou de *Fanchon*) pour pouvoir être repris en cœur par le public sans connaissance musicale. Les chanteurs vendent le livret de paroles 10 centimes. Les chansons populaires étaient donc d'une très grande pauvreté musicale. Parmi les instruments utilisés relevés par Fétis, prédominent l'orgue de Barbarie, plus ou moins bien accordé, les orgues d'Allemagne, avec de petits automates qui dansent sur une petite scène, la serinette. L'automatisme de ces instruments renvoie au caractère très limité du répertoire musical utilisé. La clarinette est essentiellement l'instrument des aveugles (avec leurs petits chiens). On trouve également quelques joueurs de flageolet. Le violon tient une grande place, à côté de quelques harpes. Fétis remarque que ce qu'il appelle « l'Aristocratie des chanteurs de rues », les Italiens qui s'accompagnent à la guitare et chantent des caravines, sont peu appréciés du public.

Il conclut « *Le gouvernement pourrait améliorer beaucoup la musique des rues de Paris, prendre une haute influence sur la direction des jouissances morales que procurent au peuple les musiciens ambulants. Ce serait son devoir. Moyennant de très faibles rétributions, il aurait à sa solde un nombre considérable de musiciens pourvus d'instruments toujours d'accord et qui n'exécuteraient que de bonnes musiques. Les chanteurs, doués de voix mâles et puissantes, ne feraient entendre au peuple que des hymnes patriotiques et des chansons dont les paroles, sévèrement chastes, célébreraient les nobles vertus et les actions généreuses dont il a le sentiment naturel. Au lieu de chanter l'ivresse du vin et la volupté des passions brutales,*

on lui vanterait l'amour du travail, la sobriété, l'économie. la charité, et par-dessus tout l'amour de l'humanité ». Voilà ce qu'on voulait faire de la musique populaire en 1835. Tout est dit : de l'esthétique comme contrôle politique, du détournement de la musique populaire pour imposer des normes sociales.

En 1834, une loi organise la profession et réalise le projet des éditeurs du XVIII^e siècle ; elle exige des chanteurs des rues le port d'une médaille, moyen de contrôle et de limitation de leur nombre. Un peu plus tard, lorsqu'ils auront obtenu la reconnaissance de leurs droits de propriété sur la vente et la représentation de leurs chansons, les éditeurs et les auteurs utiliseront les chanteurs de rues comme démarcheurs, représentants de commerce : ils vendront non plus de simples textes, mais des « petits formats », édition populaire comportant les paroles et la ligne de chant. La mélodie peut alors se diversifier, et la représentation cesse de s'insérer dans la seule fête pour devenir déjà un mode de vente d'un objet immatériel, ce qu'elle sera définitivement avec le disque. A midi, dans les usines, on chante, partition en main, sous la direction d'un musicien de rue. Cela deviendra la distraction favorite des cousettes¹, dont tant de couplets, révélateurs du marché, célébreront les vertus. Déjà ainsi la chanson de rue renvoie à ceux qui l'achètent leur image idéalisée. Le « petit format », support de l'échange marchand dans la représentation localisée, restera longtemps le seul produit commercial de la musique populaire. Il entraînera toute une industrie

1. Cf. COULONGES, *La chanson en son temps*, EFR, 1969.

en aval. Ainsi, en 1891, sera créé le journal de *Gil Blas illustré*, dont chaque numéro hebdomadaire contient le texte et la ligne mélodique d'une chanson illustrée.

Mais la chanson de rue ne peut permettre le développement de la vedette ni du grand marché : le lieu changeant de l'audition interdit de constituer un marché stable pour des chanteurs en concurrence. La nouveauté qui fera vraiment naître l'industrie de la musique sera l'enfermement de la musique populaire dans les cafés-concerts et les cabarets. A partir de 1813, des « hommes d'esprit » se retrouvaient les 20 de chaque mois rue de Montorgueil au Caveau. Au cours du repas, chacun devait chanter une chanson de sa composition. Le propriétaire du cabaret, M. Baleine, louait ses cabinets particuliers aux bourgeois désireux d'entendre ces « chansonniers ». De telles associations entre chanteurs et cabaretiers se multiplieront et toucheront vite le public bourgeois. Parallèlement se développeront les goguettes, associations d'ouvriers poètes, chansonniers du peuple. On les trouve particulièrement à Paris et en banlieue. (La Ménagerie, Les Infernaux, Les Bons Enfants, La Camaraderie...) Mais, si la satire du Caveau est innocente, les chansons des goguettes sentent très vite la poudre. Ainsi, à « La Ménagerie », C. Gille fera six mois de prison sous Louis-Philippe et ses compagnons tomberont sur les barricades de 1848. Les chansons créées dans ces goguettes seront ensuite un ferment politique très important, diffusées dans toute la France par les colporteurs. Une des plus connues des goguettes, « La lice chansonnière », restera ouverte sous le Second

Empire, sans jamais cesser d'arborer à son entrée la cocarde tricolore.

Le droit de réunion étant réservé aux consommateurs solvables, de nouveaux modes de diffusion de la musique populaire s'institutionnalisent. Les législateurs du Second Empire, ayant compris ce danger, interdiront certaines de ces représentations, sous couvert de contrôle du droit de réunion. A partir de cette époque, bourgeois et ouvriers vont écouter des chansons dans des salles de spectacles, les cafés-concerts et les cabarets. La chanson, qui tenait jusqu'alors une place essentielle dans la vie privée, devient désormais spectacle. Comme pour la musique savante, mais un siècle plus tard, la représentation s'institue contre le vécu. De façon beaucoup plus floue cependant, car le silence n'y est pas de règle : la représentation de musique populaire ne supprime ni la fête ni la menace de subversion. Le café-concert, où le chanteur est rémunéré en tant que tel, naît en 1846 quand le « Café des Aveugles » donne les premiers « concerts » de musique populaire. Placés sur une estrade dressée entre deux tonneaux, les chanteurs n'étaient pas rétribués par la direction de l'établissement : ils faisaient la quête, vendaient les exemplaires de leurs chansons et chantaient entre les tables. La représentation reste donc mêlée à la vie. Ainsi, les droits d'auteurs sur les œuvres représentées étaient perçus directement par les auteurs, s'ils étaient présents. Sinon, aucune garantie n'existait. Le café-concert, conçu pour le bourgeois, devint, sous le Second Empire, une kermesse populaire et se transforma en « caf' conç' » (dans *Viens poupoule* : Le samedi soir après le turbin, l'ouvrier parisien dit à

sa femme comme dessert : « J'te paie l'café concert »)¹. La vogue du caf' conç' vint, pour une part, d'artistes ou de compositeurs de talent, mais pour une autre part très importante de la liberté d'allure qu'on y trouvait (fumer, boire étaient permis) et de la modicité des prix des places, lorsque ce n'était pas la gratuité.

L'enfermement est canalisé dans la fête et la représentation reste le lieu et le prétexte à la circulation des idées. A partir de 1850, les « caf' conç' » vont se multiplier. En 1870 il y en aura plus de 100 à Paris, et le piège de la sélection marchande se referme définitivement sur la musique populaire. Les chansonniers vont modeler leurs textes sur leurs publics et les rôles se précisent. Il y eut le succès des comiques-grimes (Polin, Dranem, puis à ses débuts Maurice Chevalier...) et des chansons mélos « où la fille mère, le bourgeois corrompu, le soldat sacrifié, le travailleur honnête, le marin dans les flots, le séducteur infâme et l'ivrogne, tour à tour tyran et victime, tiennent une grande place » (G. Coulonges). A partir de 1900, les chanteurs se différencient par genre stéréotypé (comique troupier, vieux beaux, chanteur à voix), renvoyant au goût du public. On y entend aussi des chansons politiques : les chansons patriotiques après la guerre de 1870 et vers 1886-1887 font place, pendant la grande crise économique de 1890-1910, à des couplets socialisants ou franchement anarchistes.

Une variété de caf' conç', les *Cabarets*, vont au contraire essayer d'organiser la commercialisation de chansons de qualité. En 1881 sera créé le « Chat noir »

1. Cf. COULONGES, *op. cit.*

de Rodolphe Salis où on trouvera Maurice Donay et Jean Richepin. C'est également au cabaret que seront chantées les chansons de Pottier (dont les œuvres ne seront éditées que l'année de sa mort, 1887), de J.-B. Clément et de Nadeau (sans doute le plus grand auteur de chansons du XIX^e siècle). C'est du cabaret que sortira le *Temps des cerises*, pour être diffusé ensuite par le caf' conç'. De nombreuses chansons de cabaret deviennent d'ailleurs ensuite des succès de caf' conç'. La clientèle n'est pas la même : celle du caf' conç' est le peuple, celle du cabaret est la « bohème », étudiante ou bourgeoise. La bourgeoisie critiquera beaucoup d'ailleurs plus le caf' conç', « lieu de débauche » du peuple, que le cabaret : « La chanson proprement dite, dépositaire de la verve essentielle au vieux fond de notre caractère national, la chanson populaire, expression du génie familier de la France, est tombée, dans les cafés-concerts, au dernier degré de la bêtise polissonne. Les lèvres les plus fines ont prêté leur grâce audacieuse à cette déchéance, qui serait aujourd'hui consommée, en dépit du vénérable Caveau, si vous et vos amis, les poètes chansonniers de Montmartre et du « Chat noir » n'aviez triomphalement régénéré la gaieté parisienne qui rayonne au loin », écrira Sully Prud'homme dans sa lettre-préface aux *Nouvelles chansons* de Maurice Boukay, de son vrai nom M. Couyba, dont les « chansons rouges » ne l'empêcheront pas de devenir ministre du Commerce de M. Caillaux en 1911 (montrant ainsi, si cela était nécessaire encore, les rapports institutionnels de la musique et de l'argent).

La vedette apparaît avec le caf' conç', grâce aux tournées qui créent un marché élargi à la province.

La première d'entre elles fut sans doute, vers 1865, Thérèse (avec sa « femme à barbe »). De cette époque date également le « tube », qu'on appelle alors une « scie ». Les vedettes touchent de très gros cachets et l'exercice de l'art populaire devient brusquement un moyen de faire fortune. Paulus acquit une fortune colossale avant de sombrer dans la misère. Cette richesse est fortement critiquée par la bourgeoisie industrielle et par l'élite intellectuelle, qui se scandalise de ces gains, et ne fréquente des caf' conç' que les coulisses et les alcôves. Le monde ouvrier y voit, au contraire, la possibilité de rêver à une promotion sociale. Depuis ce temps, la promotion sociale et le *star-system* sont restés profondément mêlés : l'image de celui du groupe qui a réussi est un formidable instrument d'ordre social, d'espérance en même temps que de soumission, d'initiative en même temps que d'acceptation.

A côté de la vedette, va naître tout un ensemble de professions (régisseur, machiniste, administrateur) et la claque, dont le rôle est alors très important : quand la représentation émerge comme forme nouvelle de rapports avec la musique, il faut produire aussi la demande, dresser le spectateur, lui apprendre son rôle. La claque est là pour ça. Elle ne s'effacera que lorsque l'éducation du public sera faite, et que la demande de représentation sera établie.

L'ÉCONOMIE DE LA REPRÉSENTATION

Si la représentation marchande émerge au XVIII^e siècle en Angleterre, c'est au XIX^e siècle et en France que s'organise le processus de contrôle de sa commercialisation généralisée. En effet, le droit de propriété sur la représentation était jusqu'alors réservé aux musiciens des cours et des salons. En dehors des « œuvres dramatiques », l'interprétation n'entraîne aucune rémunération des auteurs. Les auteurs de chansons n'étaient payés que comme interprètes ou par la vente directe de leurs partitions. L'idée d'une rémunération sur la représentation de leurs œuvres avait beaucoup de mal à se frayer un chemin. D'une part parce que, compte tenu de l'absence de marché populaire, elle restait très faible, d'autre part parce que, pour la musique populaire, la comptabilisation des représentations de rues était impossible, enfin, parce que, longtemps, le juge ne voulut pas accepter d'appeler « œuvre » ce qui n'était qu'une ligne mélodique aux paroles changeantes. Il fallut donc attendre l'enfermement de la musique populaire pour que naisse un marché, et que les auteurs créent enfin une institution capable de les représenter et d'obtenir leur rémunération. Le *caf' conc'* va donner une valeur d'échange à cette musique, que les juges vont reconnaître ensuite, avant les législateurs.

L'anecdote est ici très révélatrice d'une fracture, de la naissance d'une consommation populaire de loisir

marchand : E. Bourget, P. Henrion et V. Parizot assistent, au « Caf' conc' des Ambassadeurs », à un spectacle dans lequel ils entendent une chanson du premier et un sketch des seconds. La représentation terminée, ils refusent de payer leur addition, réclamant l'application de la loi de 1791 à ces « œuvres » :

« Vous utilisez notre travail sans nous payer, il n'y a pas de raison pour que nous payions votre service. » Le tribunal d'instance les suit le 3 août 1848, jugement confirmé par la cour d'appel le 26 mars 1849 et applique la loi de 1793 à toute œuvre musicale¹.

Le 11 février 1850, les trois hommes, associés à l'éditeur Jules Colombier qui avait assumé les frais des procès, fondent le Syndicat des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), première institution mondiale de ce type. Sa fonction est d'exiger, au nom des auteurs et éditeurs, le paiement de droit pour toute exécution d'une œuvre, quelle qu'en soit l'importance.

Ceci est ressenti par la bourgeoisie comme une atteinte à ses privilèges : elle était la seule, jusque-là, à avoir le droit à des rapports financiers avec la musique. L'argent était son royaume. Le peuple, lui, ne devait pas avoir autre chose qu'une musique de rue,

1. « Considérant que la loi ne mesure pas la protection à la longueur des productions, que ses dispositions sont générales; qu'elles ont pour objet et pour but de conserver le droit de l'homme sur sa pensée et de récompenser les travaux qui honorent l'intelligence... que ce principe mérite d'autant plus de respect qu'une propriété, que le juge pourrait, au gré de son caprice, et selon l'appréciation du moment, reconnaître ou nier, cesserait en réalité d'être une propriété, et que d'autre part la faculté conférée aux tribunaux de prendre pour règle de décision les dimensions de l'œuvre usurpée conduirait aux plus criantes injustices », cf. Paris, 11 avril 1853, *D.* 53.2.130.

donc qui ne « vaut rien ». La presse spécialisée dans la musique ne fait d'ailleurs rien pour faire connaître la nouvelle institution. La réaction va du silence de la *Revue musicale* au mépris de *La France musicale* ainsi exprimé :

« Voici qui est nouveau. Il vient de se former une agence pour la perception des droits des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. C'est M. P. Heinrichs (*sic*) qui est l'inventeur de cette nouvelle industrie dont le but est tout simplement de percevoir ou faire percevoir des droits sur les romances, ariettes, chansonnettes, pots-pourris à l'usage des salons et des concerts. Ainsi, désormais, on ne pourra plus donner une romance sans être exposé à être pris au collet sous peine d'attentat à la propriété (...). Est-il possible que des hommes sérieux emploient leur temps à des pareilles sornettes? Quoi! C'est dans un moment où il faut proclamer bien haut la liberté de la pensée, où l'art doit entrer dans le cœur des masses par le dévouement et surtout par le désintéressement qu'on vient soulever une question aussi puérile que ridicule! Imposer les chanteurs de romances... En vérité on n'a jamais poussé aussi loin l'absence de sens commun. Si ce projet pouvait avoir des suites, nous le combattrions jusqu'à ce qu'il fût réduit à néant. Faites des opéras, des symphonies, des œuvres en un mot qui laissent des traces; des droits vous sont acquis; mais, vouloir imposer des chansonnettes et des romances, c'est le comble de l'absurde! »¹.

La SACEM donne une « valeur », au sens bourgeois

1. *La France musicale*, n° 10, 10 mars 1850.

du mot, à la musique du peuple. Selon certains, Napoléon III aurait accepté la création de la SACEM pour remercier les compositeurs de chansons de l'aide qu'ils lui auraient apportée. Cette interprétation me semble bien difficile à admettre, lorsqu'on sait que, dans les premières années de son règne, il imposa une législation très restrictive sur la représentation, et que les cafés-concerts furent très longtemps républicains. En fait, la création de la SACEM semblait inoffensive (elle s'occupait de chansonnettes) et assurait, dans l'esprit du capitalisme français de l'époque, le respect du droit de propriété de tous.

Ainsi s'ouvre un réel marché économique pour une musique représentée. Un marché qui va créer des œuvres, car les éditeurs, intéressés ainsi directement au développement de la représentation musicale d'une œuvre, en deviennent les promoteurs. Ils encouragent le financement, la formation d'interprètes pour rentabiliser une chanson en la représentant. Ils créent même des « cours » où un pianiste permanent fait répéter les nouveautés aux interprètes qui vont ensuite les promouvoir.

La France est ainsi un des premiers pays où les droits des auteurs sur la reproduction écrite et la représentation de toute musique sont protégés. Depuis la Révolution, le droit, reconnu d'abord par le juge plus proche de l'évolution économique, le fut plus tard par la loi : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, *du seul fait de sa création*, d'un droit de propriété »¹.

1. Loi du 11 mars 1957.

Aujourd'hui toute représentation publique, c'est-à-dire non gratuite et hors du cercle de famille, sans le consentement de l'auteur ou de son représentant, est illicite. Autorisée, elle apporte une rémunération à l'auteur, indépendante des autres frais (salaire de l'artiste exécutant, rémunération de l'éditeur, fiscalité), même en cas de spectacle gratuit ou déficitaire.

Aux Etats-Unis où le capitalisme a pris des formes différentes, le droit d'auteur sur la représentation ne s'est pas institué en tant que tel, et le musicien reste plus faible devant le capital. Sur tous les points, la protection du droit d'auteur y est moins forte. Le Copyright Office joue une partie du rôle de la SACEM en protégeant la propriété, mais plusieurs entreprises concurrentes assurent la mise en valeur du patrimoine, en recueillant les droits de représentation. La représentation n'est soumise à redevance que lorsqu'elle est payante et à but lucratif, ce qui permet toutes les fantaisies, la définition du « but lucratif » étant très délicate. D'autre part, lorsqu'un auteur travaille sur commande, il perd son droit de propriété au bénéfice du commanditaire qui peut, ensuite, faire représenter l'œuvre comme bon lui semble.

En URSS, la protection des auteurs est très faible : les droits perçus sont bas et lorsque « l'intérêt du pays le justifie » aucun droit n'est payé. La législation sur le droit d'auteur a été légèrement modifiée par la ratification de la Convention universelle en 1974, qui élargit le droit de succession en URSS puisqu'elle reconnaît un droit *post mortem* de vingt-cinq ans des héritiers.

L'économie de la représentation musicale dépend de

l'efficacité des sociétés d'auteurs dans la détection des représentations. Aucun auteur ne peut gérer seul la rémunération de sa production, en raison de la multiplicité des points d'exécution possibles. Inversement, aucun organisateur de spectacle ne pourrait traiter directement avec tous les auteurs et compositeurs, dont ils utiliseraient le répertoire par des orchestres ou des disques. Les sociétés d'auteurs sont donc un substitut nécessaire au marché, où s'opèrent ces transactions. Elles ont la charge de percevoir les droits sur la représentation publique des œuvres de leur répertoire (environ trois millions d'œuvres en France). Leur action s'exerce dans les établissements de spectacle, auprès des organismes de radiodiffusion et de télévision, ainsi que lors des bals, sur les juke-boxes, dans les magasins, les foires... Le domaine est donc très vaste (il y a en France plus de 180 000 séances de bals par an), et une telle institution exige d'énormes moyens de contrôle. Toute représentation doit être soumise à autorisation préalable. La SACEM dispose en outre de la liste de toutes les salles de concert qui doivent remettre leur programme et dont le contrôle est relativement aisé. Tout orchestre doit donc fournir la liste des œuvres exécutées. Les redevances payées dépendent de la nature de l'établissement. Ceux pour qui la musique joue un rôle essentiel doivent payer une redevance proportionnelle à leurs recettes. Ceux pour qui la musique joue un rôle secondaire paient un forfait établi d'après le volume réel d'utilisation de la musique (superficie, fréquentation de l'établissement...). La redevance est indépendante de la notoriété de l'auteur et de la qualité de l'œuvre. La répartition des droits prévus se fait en

France sur la base théorique d'un tiers au compositeur, un tiers à l'auteur et un tiers à l'éditeur¹.

L'auteur n'est placé dans une situation de salarié dans aucun pays. Il y eut plusieurs tentatives pour créer des sociétés pour lesquelles travailleraient des musiciens salariés. Ces sociétés achetaient des œuvres à des musiciens en les rémunérant forfaitairement, et ensuite tentaient d'exploiter ces œuvres. En fait, une telle organisation suppose la possibilité pour l'entreprise de vendre la musique, c'est-à-dire d'en faire la promotion et de percevoir les droits. Or, les consommateurs de musique sont très dispersés, et leur contrôle n'est pas à la portée d'une entreprise. Ainsi, pour rentabiliser la production de la représentation, il faudrait une infrastructure très considérable, que la seule représentation ne justifie pas. Aussi, toutes ces tentatives se sont-elles soldées par un échec. Les seuls cas de musiciens salariés sont les compositeurs de musique de films qui touchent souvent, au moment de la remise de la commande, une somme forfaitaire, considérée comme une avance sur recettes à venir, mais le taux de ces droits est si faible que cette avance est rarement dépassée. Au total, les reproducteurs des œuvres ayant intérêt à ce que les auteurs soient correctement rémunérés, lorsque ces œuvres peuvent accéder à un marché, le capitalisme laisse au créateur la fiction juridique de la propriété de son œuvre et lui assure une rémunération souvent considérable de son usage.

1. Pour la reproduction mécanique, en général l'éditeur reçoit 50 % et les créateurs intellectuels 50 %. Ceci révèle, comme on le verra, que le rapport de forces entre les différentes parties s'est modifié avec l'irruption des moyens de reproduction mécanique.

Ainsi, dans les pays où il est le mieux protégé, l'auteur est dans la situation d'un détenteur de patrimoine qui en confie la mise en valeur à une entreprise spécialisée, en lui déléguant l'ensemble de ses droits, pour en tirer des revenus. Dans l'économie de la représentation, le gain tient à la capacité d'une innovation de dégager de la valeur ; la rémunération de l'auteur de l'innovation peut alors être fonction du nombre de mises en valeur de son innovation, c'est-à-dire du nombre de représentations de son œuvre. Un tel processus existe dans de nombreux secteurs, lorsque le créateur, le *matricieur*, reste identifiable. Ainsi les premiers temps de l'automobile sont-ils marqués par la signature de constructeurs et de carrossiers produisant des modèles en nombre limité, et rémunérés suivant le principe du droit d'auteur. L'auteur se place ainsi en amont du processus capitaliste et son travail est rémunéré comme une rente.

La marchandise produite devient vite l'objet d'un spectacle. Dès le xviii^e siècle, la musique devenue marchandise annonçait le rôle futur de toutes les marchandises dans la représentation : un spectacle devant les hommes silencieux. Les marchandises parlent pour ceux qui achètent le spectacle de leur ordre, de leur gloire. Dès sa représentation, l'usage est détruit dans l'échange. Le spectacle a commencé au xviii^e siècle et la musique nous montrera plus loin qu'il est peut-être devenu une forme dépassée du capitalisme : car l'économie de la représentation va céder la place à celle de la répétition et le combat de Carnaval et Carême tournera à l'avantage du Carême.

la dérive vers la répétition

LA RUPTURE DE LA COMBINATOIRE : L'ANTI-HARMONIE

La combinatoire harmonique et le système individualiste de la représentation ont conduit nécessairement à une romantique exacerbation de l'individualisme et à la rupture du processus de la représentation, en poussant les musiciens à une conscience de plus en plus aiguë de leurs rapports avec le monde, des divergences entre la création et la réalité. Leur musique signifie le manque et organise la solitude des musiciens. Ils ne vibrent plus dans un monde qu'ils maîtrisent, mais dans une réalité étrangère à leurs visions. Les premiers, ils sont conscients de l'impossibilité de s'installer définitivement dans l'harmonie et des contraintes de la combinatoire. Le musicien ne peut plus alors créer dans ce code entièrement exploré, même s'il peut encore en vendre les sous-produits. Schoenberg écrit ses premiers quatuors en gagnant sa vie à orchestrer des opérettes. Malher, Satie écrivent au moment où les premiers défilés du 1^{er} mai à Vienne ont lieu, où Picasso fait scandale avec *Les demoiselles d'Avignon* et où le Cavalier Bleu publie *L'appel à l'éman-*

ipation de la dissonance. Avec la rupture de la relation dominante de l'harmonie, commence la fin du réseau de la représentation et de la fusion mystique des classes moyennes dans l'ordre social.

En fait, en cette fin du XIX^e siècle, la musique est bien prémonitoire de l'essentiel des ruptures à venir. Et presque tout s'est passé à Vienne : la musique y annonce un déclin, une rupture, en même temps qu'un formidable accomplissement théorique. La création musicale s'exacerbe et s'emballe, explose avant la discontinuité politique que, d'une certaine façon, elle prépare. La crise actuelle de l'économie et le flamboiement de notre décadence sont déjà programmés dans la musique viennoise. Déjà Wagner, ignorant le fil mélodique simple, s'éloigne d'une représentation de l'harmonie. Puis Malher ratifie la fin d'un temps, énonçant la dissolution de la tonalité et l'utopie fondamentale de la libération, l'intégration du bruit à l'organisation musicale, la réinsertion profonde, mais radicalement neuve, du travail musical dans la vie de tous les hommes. Les contestations musicales de la fin du XIX^e siècle énoncent alors une désacralisation du matériel musical, l'entrée du non formel, du non institué, du non représentatif. Vienne où tout s'est écrit, entendu et dit, Vienne de l'avant-guerre, du tournant dodécaphonique, vers 1910, s'inscrit dans une fascination auto-destructive, où une bourgeoisie juive, par sa multi-appartenance et son sens du dépassement, allait mener l'art au bout des possibles, et où la rue révoltée allait, dans Vienne la Rouge, tenter la seule organisation jamais mise en œuvre d'une autogestion des concerts avec les « sociétés d'exécution musicale privée » de

Schœnberg¹. Dans *Le monde d'hier*, souvenirs rédigés à l'époque la plus sombre de son émigration, Stefan Zweig a décrit admirablement ce processus typiquement viennois : « Immense est l'apport de la bourgeoisie juive à la culture allemande, par son concours propre et par son mécénat. Elle était le public, elle remplissait les théâtres, les salles de concert, elle achetait les livres, les tableaux, elle allait dans les expositions et grâce à sa mobilité intellectuelle plus grande et moins encombrée par la tradition, elle jouait partout le rôle de mécène et de pionnier du nouveau. Presque toutes les grandes collections d'art avaient été constituées par elle, presque toutes les expériences artistiques n'avaient été possibles que grâce à elle : sans cet intérêt toujours stimulant de la bourgeoisie juive, à cause de l'indolence de la cour, des goûts de l'aristocratie et des millionnaires chrétiens qui préféraient les haras et les chaises à l'encouragement des arts, Vienne venait politiquement derrière l'Empire allemand. Celui qui voulait imposer quelque chose de nouveau, ou qui, venant de l'extérieur, cherchait à Vienne compréhension et audience, n'avait pas d'autre ressource que la bourgeoisie juive. Quand, à l'époque de l'antisémitisme, on a essayé de fonder un théâtre dit « national », on ne trouva ni auteurs, ni acteurs, ni public : en quelques mois, le théâtre « national » échoua lamentablement. Cet exemple a montré pour la première fois que les neuf dixièmes de ce que le monde admirait comme la culture viennoise du XIX^e siècle était une culture consacrée, nourrie, voire créée, par les Juifs de Vienne. »

1. Cf. D. JAMEUX, *Musique en jeu*, n° 16, p. 55.

La marginalité politique constituait le fondement, l'infrastructure de la marginalité culturelle. L'une et l'autre marginalités désignaient les deux seules forces qui allaient survivre à la destruction de la puissance de Vienne : ouvrir vers un socialisme utopique et briser les contraintes de la musique, comme si l'impuissance culturelle de la société politique viennoise à assumer sa musique sonnait la ratification de la mort politique de toute la société de représentation. Incapable d'inventer une musique et de la financer, une classe dirigeante allait être incapable d'organiser sa propre défense économique et sa survie politique.

Ainsi, la musique exigeait-elle de rompre avec la tonalité avant que l'accumulation économique n'exige de rompre avec les lois de l'économie de la représentation. L'harmonie, principe répressif du réel, après avoir créé le romantisme, principe utopique du réel, exaltation de la mort dans l'art, devient mort de l'art et détruit le réel. L'excès d'ordre (harmonique) implique le pseudo-désordre (sériel). L'anti-harmonie est rupture de la croissance combinatoire, bruit. Elle met en place, dans la fin du sens, l'aléatoire, l'insensé, c'est-à-dire en fait, on va le voir, la répétition.

La leçon de la musique est donc ici essentielle et prémonitoire : avec la représentation s'achève une première phase de déritualisation de la musique, de dégradation de la valeur et de mise en place de l'ordre politique. Le meurtre rituel s'est effacé derrière le spectacle de la musique. Mais la mise en forme ayant tout tenté, le rituel représenté va disparaître dans

l'acceptation du non-sens et la recherche d'un nouveau code. Le meurtre reste. Il va perdre sa ritualité et s'instituer dans une justification abstraite du pouvoir hors de tout code. La représentation, substitut à la socialisation réconciliatrice, échoue ; la rupture de l'harmonie semble annoncer que la représentation de la société ne peut conduire à une réelle socialisation, mais à une organisation du non-sens plus puissante mais moins signifiante. Si cette hypothèse est vérifiée, alors la modernité n'est pas la rupture majeure dans les systèmes de canalisation de la violence, de l'imaginaire et de la subversion, que tant d'anachroniques penseurs voudraient voir. Mais, tristement, platement, un simple réaménagement du pouvoir, une fracture tactique, la mise en place d'une nouvelle justification technocratique et obscure du pouvoir dans les organisations.

Le dépassement probabiliste de la combinatoire par un code de la dissonance, fondé sur un nouveau savoir, annoncerait alors la venue d'un pouvoir, fondant sur un langage technocratique une canalisation plus efficace de la production de l'imaginaire, formant les éléments d'un code de la répétition cybernétique, d'une société sans signification, répétitive.

La musique, explorant ainsi toute la matière sonore, a aujourd'hui achevé ce trajet, jusqu'au suicide de la forme. Comme l'écrit J. Baudrillard : « Dans tout spectacle (du gigantisme), il y a l'imminence de la catastrophe. »

LA SOCIALISATION DE LA MUSIQUE

La musique dans ses codes annonce une rupture de la représentation de l'harmonie, et son économie politique est exemplaire de cette rupture. Trois raisons conduisent en effet à prévoir que la représentation devient une forme anachronique d'expression musicale, incompatible avec les exigences de l'économie capitaliste :

La représentation est une production dont la productivité est invariable, et, donc, dont les coûts croissent avec l'amélioration de la productivité du reste de l'économie. En soi, l'activité de représentation ne peut donc être rentable et les capitalistes n'y investiront plus.

Le mélomane, dont le désir est de plus en plus piégé dans la consommation de musique entendue, ne peut trouver, dans la représentation, ce que lui donne le disque : la possibilité de ne pas user, de stocker à domicile et de détruire à sa guise. A cela, il faut ajouter que la désorganisation de la vie urbaine fait de chaque assistance à une représentation une expédition. La représentation ne peut alors se maintenir que par une extension de son marché (entreprise depuis 1920, date du premier concert radiodiffusé), par une multinationalisation de sa production (par la coproduction d'opéras ou de concerts). Surtout, comme on le verra plus loin, elle devient *vitrine du disque, support de la promotion de la répétition.*

Enfin, la radio organise la gratuité de la repré-

sensation. Elle n'est pas une salle de concert et elle ne fait payer ni cette représentation ni les musiciens, soutenant que le passage à l'antenne d'une œuvre, en direct ou enregistrée, lui fait de la publicité gratuite, et donc favorise d'autres formes de commercialisation de la musique. Ne se reconnaissant pas comme lieu de représentation, la radio a partout souhaité être exemptée de droits et ne pas rémunérer les producteurs de l'objet qu'elle use. Mais la situation est variable de pays à pays : en France, la radio d'Etat et la télévision versent aux sociétés d'auteurs un pourcentage du produit brut hors taxes des redevances radiophoniques et des recettes publicitaires. Des radios commerciales versent à la SACEM une redevance proportionnelle à leurs recettes publicitaires. Aux Etats-Unis, les radios ont jusqu'à la loi de 1976 réussi à éviter de payer des droits de représentation aux éditeurs de musique et aux producteurs de disques. Tous les projets de taxation ont échoué jusqu'en 1976 devant le lobby des radios et télévisions, très important lors des élections. De même, les juke-boxes, contrôlés aux Etats-Unis par des puissances illégales, ont été exemptés jusqu'en 1976. En URSS les radios ne versent pas non plus de redevances. La musique est ainsi rémunérée de plus en plus globalement, indépendamment de chaque œuvre. Mais alors, il devient impossible d'identifier l'auteur de la représentation. Le problème devient aujourd'hui presque insoluble : comment, en effet, continuer à rémunérer des auteurs sur la base du nombre de représentations de leurs œuvres, quand les canaux et le nombre de représentations sont aussi multiples, sinon par des voies statistiques et aléatoires ?

Le droit et les règles économiques inventés pour un capitalisme concurrentiel ne s'appliquent plus aujourd'hui à un capitalisme de série, de répétition. Inévitablement, on sera conduit à une évaluation statistique de la quantité représentée. L'usage de la musique sera fonction de la seule évaluation par sondage de la quantité de musique diffusée. Les musiciens seront rémunérés selon des clés statistiques et assimilés à des producteurs d'un stock de matière première indifférenciée. Ce glissement renvoie à une réalité statistique : la disparition de la valeur d'usage dans la production en série et le triomphe définitif de la valeur d'échange.

LA REPRÉSENTATION COMME VITRINE DE LA RÉPÉTITION

L'avènement de l'enregistrement va ainsi profondément briser la représentation. Produit pour être le moyen d'en garder la trace, il va se substituer à elle comme moteur de l'économie de la musique. La représentation ne survivra que lorsqu'elle est utile à la promotion du disque, ou pour des artistes pour lesquels le disque ne peut être un marché important. Pour ceux que piège le disque, la représentation en public devient simulacre du disque : le public qui, en général, connaît les enregistrements de l'artiste vient en entendre la réplique vivante. Dérision : on voulait par le disque enregistrer la représentation, aujourd'hui, à l'inverse,

la représentation n'a de succès que lorsqu'elle est un simulacre du disque. Pour la musique populaire, c'est, peu à peu, la mort des petits orchestres réduits à l'imitation fidèle des vedettes du disque. Pour le repertoire classique, c'est le risque, sur lequel on reviendra, de voir s'imposer dans la représentation tous les critères esthétiques de la répétition, faits de rigueur et de froideur. Ainsi, le simulacre de l'usage n'est conservé que lorsqu'il développe l'échange, ou lorsqu'il le mime. La représentation est devenue vitrine, et mime de la répétition.

L'enregistrement n'est donc pas seulement une mutation des conditions technologiques d'audition de la musique. C'est aussi une transformation très profonde du rapport à la musique.

Certes, la répétition en série de l'objet-musique s'appuie très largement sur la représentation et y a trouvé l'essentiel de son matériel sonore. *La répétition a commencé par être le sous-produit de la représentation. La représentation est devenue l'auxiliaire de la répétition.* Ce phénomène général va très au-delà de la musique elle-même : le service sert de vitrine et de support à l'objet marchand, après en avoir fourni les structures et en avoir été l'inspiration. Ainsi, la haute couture, longtemps modèle pour le prêt-à-porter, y puise aujourd'hui son inspiration.

Mais, lorsque le processus de représentation se transforme en répétition, se développent le refus de la soumission à la norme et le blocage de l'identique. C'est là, à mon sens, l'essentiel des crises économiques du début du xx^e siècle, *crises de normalisation*, de mise en place de la répétition, au moment où la production

en série vient exiger une refonte radicale de l'appareil industriel. Car l'enregistrement s'inscrit bien comme la mort de la représentation.

* * *

Déjà, les automates conçus pour s'opposer à l'usure temporelle, pour constituer *une parole* indéfiniment *reproductible*, pour maîtriser la corrosion du temps par l'agencement d'engins mécaniques, débouchaient sur la mise à mort de la représentation. Écoutons s'exprimer les premières têtes parlantes construites au xviii^e siècle par l'abbé Mical¹ :

« Le Roi donne la paix à l'Europe »
 « La paix couronne le Roi de gloire »
 « Et la paix fait le bonheur des peuples »
 « O Roi adorable, père de vos peuples, faites voir à l'Europe la gloire de votre règne. »

Dès le premier discours mécanique, la concrétisation répétitive de l'inaltérable se présente d'abord comme une affirmation renouvelée du pouvoir et de la puissance légitime.

Situation révélatrice : l'enregistrement et la reproduction de la parole reconstituent le lieu de la puissance. Au travers des têtes parlantes, l'autorité elle-même parle. L'autorité, et dans le même temps, *paradoxalement*, son double *caricatural*. Car ces têtes parlantes, en ressassant le discours des pouvoirs, les simulent, les miment. Il en résulte dès lors une question scandaleuse. Ne sont-ils pas eux aussi des copies, des simulacres, susceptibles d'être simulés?

1. Cf. une note de recherche de Y. SROURDZÉ publiée à l'IRIS, 1976.

Ainsi, la simulation de la parole du maître conduit à s'interroger sur le statut du maître lui-même. Ainsi, d'un côté, les mécanismes d'enregistrement et de reproduction proposent un corps technique, une charpente aux représentations, de l'autre, en s'offrant comme un *double*, un simulacre du pouvoir, ils ruinent la légitimité de la représentation.

Le premier enregistrement de la parole était une représentation de la légitimité du roi. La tête du roi, répétant sa légitimité, ne pouvait rester longtemps représentation du pouvoir.

r é p é t e r

Le pouvoir d'enregistrer les sons était, avec celui de faire la guerre et celui d'affamer, un des trois pouvoirs essentiels des dieux dans les sociétés anciennes. Selon un mythe gaélique, c'est même en s'opposant à ces trois puissances que le roi Leevellyn acquit sa légitimité¹.

Enregistrer est depuis toujours un moyen de contrôle social, un enjeu politique, quelles que soient les technologies disponibles. Le pouvoir ne se contente plus de mettre en scène sa légitimité, il enregistre et reproduit les sociétés qu'il dirige. Stocker en mémoire, détenir l'histoire ou le temps, diffuser la parole, manipuler les informations a toujours été un des attributs des pouvoirs civils et des prêtres, depuis les Tables de la Loi. Mais cet attribut n'était pas, avant l'ère industrielle, au-devant

1. Cf. G. DUMÉZIL, *Mythes et épopées*, Gallimard, NRF, 1968.

de la scène : Moïse est bègue et c'est Aaron qui parle. Pourtant déjà nul ne s'y trompe; la réalité du pouvoir appartient à celui qui a pu reproduire la parole divine, et non pas à celui qui l'énonce dans la quotidienneté. Détenir le moyen d'enregistrer permet de surveiller les bruits, de les maintenir et d'en contrôler la répétition selon un code déterminé. En dernière analyse, il permet d'imposer son bruit et de faire taire : « Sans le haut-parleur, nous n'aurions jamais conquis l'Allemagne », écrivait Hitler en 1938 dans *Le manuel de la Radio allemande*.

Lorsque la technologie occidentale, à la fin du XIX^e siècle, le rend possible, l'enregistrement des sons sera pensé d'abord comme un auxiliaire politique de la représentation. Mais, en fait, et contrairement au souci de ses inventeurs, il investira la musique au lieu d'aider le pouvoir des institutions à se perpétuer; et tout bascule. Une nouvelle société va émerger, celle de la production en série, de la répétition, du non-projet. L'usage n'y est plus jouissance d'un travail présent, mais consommation d'une réplique.

La musique devient une industrie et sa consommation cesse d'être collective. Hit Parade, show business, star-system envahissent notre vie quotidienne et bouleversent le statut des musiciens. La musique annonce alors l'entrée du signe dans l'économie en général et les conditions du bouleversement de la représentation.

Les pénitents répétés du Carême face aux masques différenciés du Carnaval annonçaient bien ce conflit majeur, que la société industrielle portait en elle, entre la logique de la croissance industrielle et les exigences politiques de la canalisation de la violence. Et sa

réponse essentielle : *faire taire*, par le monologue des organisations diffusant la parole normée.

Car, avec le disque, le rapport de la musique et de l'argent va s'afficher, cesser d'être ambigu et honteux. Elle va devenir plus que jamais monologue. Objet matériel d'échange et de profit, sans plus avoir à passer par le détour, long et complexe, de la partition et de la représentation. Le capitalisme s'y intéresse franchement, abstraitement, sans plus se masquer derrière l'éditeur graphique ou l'entrepreneur de spectacle. La musique, là encore, montre la voie : la première sans doute des productions de signes, elle a cessé d'être miroir, mise en scène, rapport direct, souvenir de la violence sacrificielle passée, pour devenir écoute solitaire, stockage de socialité.

A la différence de la représentation, le mode de pouvoir qu'implique la répétition échappe à une localisation précise, va se diluer, se masquer, s'anonymiser, tout en exacerbant cependant la fiction du spectacle comme mode de gouvernement.

Mais la musique nous annonce que nous ne sommes presque plus une société du spectacle. Le spectacle politique n'est plus que le dernier lambeau de la représentation, conservé et mis en avant par la répétition pour ne pas trop inquiéter ni trop désespérer. En réalité, le pouvoir ne s'incarne plus dans des hommes. Il est. C'est tout.

L'émergence de l'enregistrement et du stockage révolutionne à la fois la musique et le pouvoir, il renverse tous les rapports économiques.

Au milieu du XX^e siècle, la représentation, qui a créé la musique comme art autonome, indépendant de son usage religieux et politique, ne suffit plus en

effet ni aux demandes des nouveaux consommateurs solvables des classes moyennes, ni aux nécessités économiques de l'accumulation : *pour accumuler du profit, il faut vendre du signe stockable et non plus son seul spectacle.* Cette mutation va profondément transformer le rapport de chacun à la musique.

Comme le livre bleu du colporteur a façonné le lecteur et chassé le conteur, ou l'imprimeur le copiste, la représentation va céder la place à la répétition, même si, pour un temps, elles paraissent faire bon ménage. Comme les autres, ce basculement était inéluctable. La musique, devenue un objet d'échange et de consommation, se heurtait à une limite d'accumulation que seul l'enregistrement permet de dépasser. Mais, en même temps, la répétition réduit la consommation marchande de musique, encore plus que la représentation ne le faisait, à un simulacre de sa fonction originelle, rituelle. Ainsi, *la croissance de l'échange passe par une disparition presque totale de l'usage initial de ce qui est échangé.* La reproduction, c'est, en effet, d'une certaine façon, la mort de l'original, la victoire de la copie et l'oubli du support représenté : dans une série, le moule n'a presque pas d'importance ni de valeur en soi ; il n'est plus qu'un des facteurs de la production, un des aspects de son usage, très largement déterminé par la technologie de production.

La reproduction émerge donc comme un formidable progrès, donnant chaque jour à plus d'hommes que depuis leur création accès à des œuvres créées pour la représentation, réservées jusqu'ici à ceux qui en avaient commandité l'écriture. Mais elle entraîne aussi la substitution de l'individualisation du rapport sacri-

ficiel à un simulacre de la ritualité de la musique.

De plus, il s'agit là d'un formidable dévoiement de l'idée initiale des inventeurs de l'enregistrement, qui l'avait voulu comme surface de conservation de la représentation, c'est-à-dire comme protecteur du mode antérieur d'organisation. En fait, il émerge comme une technologie imposant un système social nouveau, achevant la déritualisation de la musique, annonçant un réseau nouveau, une nouvelle économie et une nouvelle politique, dans la musique et les autres rapports sociaux.

Au XVIII^e siècle, dans la musique et dans les sciences, le paradigme de la représentation avait su s'imposer comme méthode scientifique. Des théories économiques, des institutions politiques et des contre-pouvoirs étaient nés de ces théories : la modélisation, le combinatoire, l'harmonie, la théorie de la valeur-travail et des classes sociales, le marxisme. Concepts tous issus du monde de la représentation, vivant encore de ces conflits-là. L'enregistrement s'énonce en un renversement de toute la connaissance. La science ne va plus être étude de conflits de représentations, mais analyse de processus de répétition. Les premières après la musique, les sciences biologiques vont affronter ce problème ; l'étude des conditions de la réplication de la vie ouvre à un nouveau paradigme scientifique qui renvoie, on va le voir, à l'essentiel des problèmes du passage de la représentation à la répétition dans la technologie occidentale. La biologie y remplace la mécanique.

Car cette fin de siècle est le moment d'une généralisation des programmes de répétition de l'homme et de son discours, brisant la parole et les différences,

pour canaliser la violence et l'imaginaire dans les exigences marchandes et les fausses subversions. Nous entrons dans une période de répllication génétique de nos sociétés.

Cette mutation radicale sera longue à émerger, et encore plus difficile à admettre. Parce que nos sociétés ont l'illusion de changer vite. Parce que le passé s'échappe dans l'oubli, parce que l'identité est intolérable, nous refusons encore l'hypothèse devenue la plus plausible : si nos sociétés paraissent imprévisibles, si l'avenir est si mal cernable, c'est peut-être, tout simplement, *parce qu'il ne s'y passe rien, en dehors des pseudo-événements artificiellement créés et des violences aléatoires qui accompagnent la mise en place de la société répétitive.*

Dans une telle organisation de la production de la société, le pouvoir n'est plus localisable simplement dans le contrôle du capital ni dans celui de la force. Il n'est plus mise en scène par représentation. Et s'il n'y a plus de détenteurs localisables du pouvoir, il n'y a pas non plus de contre-pouvoirs institutionnalisables en réponse. Le pouvoir est incorporé dans le processus même de sélection des moules répétables. Il est diffusé dans les différents éléments du système. Ni localisable ni à prendre, devenu code génétique de la société, le pouvoir est à changer ou à détruire.

La musique devenue marchandise nous renseigne sur les problèmes auxquels va se heurter la marchandisation en cours des autres rapports sociaux. Une des premières activités de l'art à être réellement devenue une consommation stockable, elle est en cela exemplaire. Pour autant, il ne faut pas y lire un complot global de l'argent contre la socialité. Ni l'argent, ni l'Etat n'ont

entièrement compris ni organisé cette mutation de la musique et de son enregistrement. Ils ne voyaient, depuis le XIX^e siècle, dans le premier qu'un divertissement inoffensif, dans le second qu'un outil fonctionnel pour améliorer le travail des chefs. L'histoire du processus de mise en place et de généralisation de l'enregistrement est donc celle d'une invention qui, malgré ses inventeurs, prend une place immense dans la restructuration sociale. Conçu pour conserver un réseau (la représentation), l'enregistrement allait en créer un autre (la répétition) et annoncer la formidable mutation du savoir et du politique.

la mise en place de l'enregistrement

GELER LA PAROLE

En un demi-siècle, une invention voulue pour stabiliser un mode d'organisation sociale deviendra le principal facteur de sa transformation. Le processus de cette mutation technologique et idéologique implique, au-delà de la musique, toute la transformation d'un paradigme et d'une vision du monde. Je voudrais décrire, avec assez de détail, les conditions de cette naissance pour en faire percevoir l'ampleur et faire réfléchir aux conditions réelles d'insertion d'une inven-

tion dans un mode d'organisation sociale, très souvent sans rapport avec celles qu'escomptent les innovateurs eux-mêmes.

Dans cette deuxième moitié du XIX^e siècle, où l'industrie met en place l'économie de son règne, au moins deux procédés français d'enregistrement (le phonotaugraphe de Léon Scott et le paléophone de Charles Cros) précédèrent le phonographe à cylindre d'Edison, qui s'imposera. L'un et l'autre échouèrent, faute d'avoir pu démontrer l'intérêt économique de leur usage dans la représentation, ou d'avoir fait pressentir celui de la rupture de ce réseau et la rentabilité de la réplification.

Fondés sur les mêmes objectifs que l'imprimerie, leurs projets, comme celui d'Edison plus tard, étaient de transformer le son en écriture, c'est-à-dire de parvenir à une sténographie directement matérialisée. Le phonotaugraphe de Léon Scott, mis au point vers 1861, transcrivait les sons sur un disque couvert de noir de fumée; ouvrier typographe, il ne fut pas entendu. L'invention de Charles Cros, mise au point vers la même époque, n'eut pas plus de succès. Il écrivait, après l'avoir déposée à l'Académie des Sciences¹ le 30 avril 1877 : « Il y a tout lieu de croire qu'on voudrait m'évincer de la question et j'ai eu bon nez de faire ouvrir mon pli cacheté... La justice se fera peut-être à la longue, mais en attendant, il y a dans ces choses un exemple de la tyrannie scientifique du capital. On exprime cette tyrannie en disant : les théories sont

1. G. A. BRIGGS, *Reproduction sonore à haute fidélité*, Paris, Société des Editions Radio, 1958, p. 10.

choses en l'air et n'ont aucune valeur, montrez-nous des expériences, des faits. Et de l'argent pour faire ces expériences. Et de l'argent pour aller voir ces faits? Tirez-vous-en comme vous pourrez. C'est ainsi que bien des choses ne se font pas en France. » A Charles Cros qui mourut pauvre le 9 août 1888, on reprochait de n'être pas spécialisé : l'auteur du *Hareng saur* et le créateur du *Groupe des hydropathes* ne pouvait être scientifiquement pris au sérieux. Mais, plus profondément, leur échec est sans doute lié à ce que nul ne ressentait que la société, à cette époque, avait à se parler plus largement qu'elle ne le faisait déjà. La représentation suffisait à réguler l'imaginaire dans la canalisation de la violence. Ainsi, lors de la pose du premier câble télégraphique transatlantique entre Londres et New York, Emerson remarquait : « Mais aura-t-on quelque chose à se dire? » Il n'y avait pas encore de marché solvable pour un enregistrement de la représentation.

Pour les mêmes raisons, le phonographe d'Edison, invention déposée le 19 décembre 1877, n'eut pas non plus de développement considérable avant qu'on ne commençât à penser qu'il pouvait y avoir un discours à vendre dans toute la société. Le seul discours solvable restait un discours marchand réservé aux marchands. Edison lui-même, qui s'en désintéressa dès 1878 pour promouvoir l'ampoule électrique, présentait son invention comme un sténographe reproducteur de la parole, enregistreur du discours, fait pour stabiliser la représentation et non pour la démultiplier. L'accent était donc mis sur la *conservation* et non sur la *réplification* en série. Les premiers phonographes fonctionnèrent comme des enregistreurs à usage très local,

pour conserver et transmettre des messages exemplaires. Edison pensait qu'un tel usage justifiait à lui seul l'exploitation économique de son invention : « On pourra conserver et entendre à nouveau, un an ou un siècle plus tard, un discours mémorable, un tribun de mérite, un chanteur de renom, etc. (...). On pourra s'en servir d'une manière plus privée : pour conserver religieusement les dernières paroles d'un mourant, la voix d'un mort, d'un parent éloigné, d'un amant, d'une maîtresse. » Ainsi, dit-il, les plaintes telles que : « Ah! si nous disposions des discours de Mirabeau, Danton, etc. », deviendraient impossibles. Conformément à ce pronostic, le phonographe fut d'abord utilisé pour répandre la voix des leaders (Kossuth, Gladstone, etc.), c'est-à-dire comme dispositif d'archivage des paroles exemplaires, comme canalisation du discours de pouvoir, comme enregistrement de la représentation, des ordres des patrons. Par ailleurs, on le retrouve sur la chaire des prédicateurs, sur le bureau des enseignants. Techniquement, la parole est d'ailleurs le seul son enregistrable jusqu'en 1910, et seuls quelques opéras sont donc enregistrés à ce moment. Il faut attendre 1914 pour avoir le premier enregistrement d'une symphonie (la *Cinquième* de Beethoven, dirigée par Artur Nikish).

Le phonographe est donc pensé comme vecteur privilégié pour la parole dominante, comme outil venant renforcer le pouvoir représentatif et l'ensemble de sa logique. Mais jamais la production en série de la musique n'est envisagée : le système dominant ne désire que conserver un enregistrement de sa représentation du pouvoir, se conserver lui-même. D'où, à la même époque, diverses tentatives pour constituer

une langue de l'élite internationale, utilisant cet enregistrement, « transcendant » les différences nationales et permettant de donner un statut mondial à la conservation de la représentation et donc de constituer un réel marché solvable pour ces enregistrements.

Les essais de transcription de musique en langue ou de langue en musique révèlent cette volonté de construire une langue universelle à l'échelle des échanges rendus nécessaires par l'expansion coloniale : code flou, la musique a été rêvée comme cet instrument du mondialisme, langue de tous les puissants. Ainsi, par exemple, dans un des essais qui eut le plus de retentissement au XIX^e siècle, un ingénieur français, François Sudre, présenta un procédé pour la formation d'une langue musicale. Dans son rapport, l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut en 1827 reconnut « que l'auteur avait parfaitement atteint le but qu'il s'était proposé : offrir aux hommes un nouveau moyen de se communiquer leurs idées, de se les transmettre à des distances éloignées et dans l'obscurité la plus profonde, est un véritable service rendu à la société. Dans la langue musicale de François Sudre¹, on fait usage des sept notes de la gamme pour exprimer toutes les idées. En prenant seulement trois notes, Sudre composa la téléphonie, c'est-à-dire l'art de signaler au loin, par les sons d'un instrument, des ordres, des dépêches, des phrases, inscrits d'avance dans un vocabulaire spécial (...) afin de se conformer à la portée du clairon d'ordonnance et de l'appropriier à l'art

1. *Langue musicale universelle* inventée par F. SUDRE, également inventeur de la téléphonie musicale, 1866, 1 vol. in-12, contenant *Le vocabulaire de la langue musicale* (imprimé à Tours). Cité dans *Merveilles de la Science*.

militaire ». L'idée de la langue musicalement codée renvoie à l'idée d'ordre militaire et d'universalité impériale. De même, le 21 février 1886 est présenté au Grand Amphithéâtre de l'Ecole des Hautes Etudes Commerciales (lieu symptomatique) le *Volapük* (de vol pour *World* et *pük* pour *speak*), ou langue mondiale : l'échange croyait encore pouvoir imposer une langue universelle comme espace de production des messages se devant d'être enregistrés et mondialement diffusés, et faire du phonographe un auxiliaire privilégié de cette stratégie du pouvoir en place.

Dans un article intitulé « L'industrie phonographique aux Etats-Unis »¹, on trouve une analyse assez précise de la façon dont l'usage du phonographe, pour l'enregistrement et la diffusion de la musique, était exclu, ou au moins très limité, dans l'idée des inventeurs à la fin du XIX^e siècle : « pour que la recherche des recettes importantes ne fasse pas de tort aux recettes de l'avenir, un article de *Phonogram* propose de créer, dans chaque compagnie locale, deux secteurs distincts, dont l'un s'occuperait de la bagatelle, l'autre du côté sérieux. Il nous apprend qu'il existe à New Jersey une véritable fabrique de musique, d'où sortent, chaque mois, plusieurs rouleaux d'airs nouveaux. Ces airs sont d'ailleurs très variés selon la nature de la clientèle. Avant l'inscription du morceau, le titre en est crié sur l'appareil. Lorsque son exécution est terminée, s'il reste un peu de place sur le cylindre, on n'oublie pas de l'utiliser en y inscrivant des applaudissements et des hurrah ! que les musiciens se prodiguent à eux-mêmes à

1. Paru dans *La Nature* du 25 avril 1891, p. 253.

la fin. Tous les morceaux sont présentés avant d'être mis dans le commerce ; ceux qui présentent des défauts sont mis de côté. Le prix commercial de ces morceaux est de 1 à 2 dollars chacun, et laisse un certain bénéfice, déduction faite du salaire des musiciens, car l'inscription d'un même morceau est faite sur plusieurs cylindres à la fois. Les recettes des phonographes exploités par le système du « Nickel in the slot » sont très variables avec l'endroit où est placé l'appareil et la nature du morceau, que l'on change presque tous les jours. Certains appareils ont donné jusqu'à 14 dollars (120 F) de recette journalière ».

Mais, ses promoteurs eux-mêmes considèrent cet usage de l'enregistreur comme secondaire, et Edison s'opposa à l'utilisation du phonographe, en particulier sous la forme du juke-box dans les drugstores, considérant que cela risquait de le faire « apparaître comme n'étant rien de plus qu'un jouet ».

Il écrivait en 1890 : « Il y a une dizaine d'années, j'ai énuméré parmi les applications du phonographe : l'écriture de la correspondance et de toutes sortes de dictées, sans l'aide d'un sténographe ; les livres phonographiques qui parleraient aux aveugles sans exiger aucun effort de leur part ; l'enseignement du langage ; la reproduction de la musique ; le document de famille, qui conserverait des souvenirs, des réminiscences, etc., des membres de la famille, ainsi que les dernières paroles des moribonds ; les boîtes à musique et les jouets ; les horloges automatiques qui annonceraient en langage articulé l'heure de rentrer à la maison, celle des repas, etc. ; la conservation des explications données par le professeur et auxquelles l'élève peut se

référer à un moment quelconque, l'épellation et toutes leçons orales inscrites sur le phonographe en vue d'aider la mémoire, la combinaison du phonographe et du téléphone, en vue de substituer aux communications verbales et éphémères, des inscriptions permanentes et authentiques. Chacune de ces applications du phonographe perfectionné est aujourd'hui prête pour l'exécution. Je puis ajouter que, grâce à la facilité avec laquelle l'appareil enregistre et reproduit toutes sortes de musiques, les airs sifflés et les récits, il peut être utilisé à fournir des distractions aux invalides, aux réunions de sociétés, aux dîners, etc. Des morceaux d'orchestre, et même des opéras tout entiers peuvent être emmagasinés sur le cylindre : la voix de la Patti chantant en Angleterre peut être entendue de ce côté de l'Océan et conservée pour les générations futures »¹.

Texte incroyable : se trouve censuré par l'inventeur lui-même ce qui allait être l'essentiel de l'usage de son invention, à savoir la reproductibilité, l'accessibilité, la socialité de la musique. Il fallut attendre 1898 pour qu'il perçoive les débouchés commerciaux de l'enregistrement de la musique.

Edison n'était pas le seul à se fourvoyer ainsi. Même les musiciens n'ont vu dans cet outil qu'une technique secondaire permettant d'améliorer un peu les conditions de la représentation.

En 1903, à une enquête sur le gramophone, les artistes et professionnels du spectacle interrogés en France se déclarent heureux, que grâce à lui, leurs inter-

1. EDISON, article reproduit et cité par la revue *La Nature*, le 25 avril 1891, p. 21.

prétations éphémères puissent survivre et qu'ils soient ainsi les égaux de ceux qui inscrivent leur œuvre sur un support inaltérable, compositeurs ou écrivains. Les directeurs de théâtre y voient un moyen de gommer les bruits de coulisse et de faire pression en cas de grève sur les musiciens. Les chefs d'orchestre n'en attendent pas plus qu'une aide pédagogique. Ainsi M. Luigini, premier chef d'orchestre de l'Opéra, déclarait le 24 mars 1902 : « J'estime que cet instrument est appelé à jouer un très grand rôle comme *éducateur* en propageant les œuvres des maîtres exécutées par les meilleurs interprètes. Il sera d'un précieux enseignement, en vulgarisant les bonnes traditions et la pureté de style de l'élite exécutante. » Mais lorsque plus tard, on comprendra le bouleversement ainsi né, l'inquiétude gagnera les conservateurs. Il est vu alors comme dangereux, rendant possible à un large public d'accéder sans effort à une consommation de signes réservée à une élite :

« Avec le phonographe, comme avec le piano ou l'orgue automatique, on pourrait, déclare en 1930 le président de la Commission pour la Rénovation et le Développement des Etudes musicales, se donner sans aucune étude des jouissances profondes. » Il rappelle ainsi le lapsus du *Moniteur* qui transcrivit un discours de Villèle sur la « démocratisation » de l'art en parlant de sa « démoralisation »¹.

Si, au départ tout semble s'opposer à l'usage de l'enregistreur pour la diffusion de la musique, cela

1. Cité par Th. REINACH, député, rapport n° 3156 du 1^{er} mars 1910 à la Chambre des Députés.

changera peu à peu. Et d'abord par une innovation en apparence mineure venant améliorer la technologie. Mais une innovation souterraine est parfois plus décisive que l'outil qu'elle perfectionne : de même que le téléphone ne pourra exister comme réseau qu'avec la mise en place des commutateurs, la galvanoplastie, utilisée par Tainter en 1886 pour la mise au point du graphophone, en rendant possible la répétition en série (le cylindre se détruisait après six écoutes), va se révéler bien plus essentielle à l'émergence de la répétition que le phonographe lui-même. Conçu comme instrument de fonctionnalité du pouvoir, l'enregistreur n'entre donc définitivement dans le dispositif de la consommation que quand la galvanoplastie signe sa dépolitisation apparente et que les paroles exemplaires cèdent la place à la répétition et à l'accessibilité.

Ceci prendra du temps. En 1887 est créée l'American Graphophon Co. qui commercialise les premiers cylindres pour les parcs d'attraction et les ministères, comme machines à dicter. En 1902 est inventé par Berliner le disque plat 78 tours, à deux faces à partir de 1907. En France, les premiers disques sont produits par Pathé en 1908. Le premier concert diffusé à la radio date du 15 juin 1920, à Chelmsford. Le premier succès commercial du disque en 1925 (*Let it rain, let it pour*), date à laquelle l'enregistrement électrique améliore considérablement la technologie. Il sera diffusé par le juke-box, créateur de demande, préalable au marché privé des électrophones; il constitue en fait une consommation collective, une dernière forme de concert, assurant ainsi la transition entre la représentation et la consommation solitaire qu'organise

l'électrophone et qui ne se développera qu'après la grande crise, la guerre et l'invention, en 1948, du disque microsillon longue durée en vynilite.

Le phonographe participe alors d'un espace social et culturel radicalement nouveau, battant en brèche les constructions économiques antérieures de la représentation. Avec le disque, l'espace classique du discours s'effondre. Contre le projet d'Edison lui-même, le juke-box dans les drugstores l'emporte sur les chanteurs dans le caf' cong', l'industrie du disque sur celle de l'édition. Même la radio, qui aurait pu empêcher ce processus en donnant un marché nouveau à la représentation se transforme peu à peu, on le verra, en auxiliaire de l'industrie du disque. Elle lui fournira une vitrine et elle lui apportera de quoi meubler les ondes, quand se dévalorise le discours de la représentation.

L'American Graphophon Co., qui sut mieux que ses concurrents admettre ce détournement d'usage de l'innovation, l'emporta au début en s'appuyant sur le disque contre le cylindre, sur la reproduction contre l'enregistrement, sur la musique contre la parole.

Dès le début, il fallut produire une demande en même temps qu'on produisait l'offre. Ainsi, la Compagnie Française du Gramophone organisera à partir de 1907 des représentations de répétitions, des auditions musicales gratuites dans toutes les villes. Un journaliste s'émerveillera de la « possibilité de pouvoir ainsi entendre un répertoire constitué des œuvres de tout temps et des meilleurs interprètes du monde entier ». La puissance et l'originalité du gramophone apparaissent comme outil généralisant la représentation parce qu'il *est branché sur un stock qui se joue du temps et de l'espace*, comme sym-

bolique de l'internationalisation des rapports sociaux.

Tout au long de cette période, quelques innovations viennent achever ce détournement de l'innovation primitive. Après l'enregistrement électrique de la musique d'orchestre, une concurrence se développe sur la vitesse de rotation. Mais, alors que le conflit entre disque et cylindre s'est conclu par la victoire de l'une des deux techniques, celui-là s'achève par un arbitrage : le 78 tours disparaît, mais deux vitesses subsistent, là où technologiquement une seule suffirait. Ceci éclaire un nouveau visage du capitalisme : il ne suffit plus qu'une innovation soit réellement meilleure pour qu'elle soit commercialisée et qu'elle remplace les autres. On peut en retarder la mise en œuvre, l'éliminer ou ne l'adopter que partiellement si nécessaire. La raison est simple : l'objet disque n'est pas utilisable en lui-même. Sa valeur d'usage dépend de celle d'une autre marchandise, car la répétition exige un reproducteur (le phonographe). Une modification majeure de l'objet répété suffirait à rendre obsolète le reproducteur, et réciproquement ; la prudence s'impose donc dans l'innovation, et le processus économique perd de sa fluidité.

Cette interdépendance des valeurs d'usage va, peu à peu, se généraliser, dans une économie où presque toute répétition exige une dualité entre l'objet usé et l'« useur » : la pellicule et l'appareil de photo, l'ampoule et la lampe, la lame et le rasoir, l'automobile et l'autoroute, la lessive et la machine à laver. Cette dualité est, on le verra, caractéristique de l'économie de la répétition, dont elle ralentira l'évolution.

DISQUE ET RADIO

Jusqu'en 1925, le disque est très peu utilisé ; les cires sont de mauvaise qualité et la transmission ne peut se faire qu'en approchant le microémetteur du pavillon du phonographe, ce qui rend la transmission très mauvaise. A partir de 1925 ces deux inconvénients seront supprimés par l'enregistrement électrique, l'usage de meilleures cires et l'invention du pick-up qui permet l'émission directe à partir du disque. Au début, l'utilisation du disque ne posa aucun problème : les producteurs de disques livraient facilement les productions aux différentes radios. Mais deux ou trois années plus tard, les protestations contre l'utilisation du disque en radiodiffusion commencèrent ; elles furent émises par les auteurs, les éditeurs de musique, les artistes exécutants, et surtout les fabricants de disques.

Les auteurs au début ne disent rien, pensant que la radiodiffusion leur faisait une bonne publicité. Mais ensuite ils craignent une désaffection du public pour les salles de représentation, et la baisse des ventes de disques, la diffusion publique détournant de la consommation privée. *Les éditeurs graphiques* de musique voient un de leurs marchés se réduire. Ce sont eux en effet qui vendent les partitions aux musiciens de radio, marché en déclin. De plus, les éditeurs graphiques sont intéressés à la vente des disques ; à l'époque, ils sont cessionnaires du droit de reproduction qu'ils font valoir

auprès des fabricants de disques. *Les artistes exécutants* voient un lieu de travail disparaître. *Les fabricants de disques* craignent eux aussi une baisse des ventes de disques. Cessionnaires du droit de reproduction mécanique sur les œuvres du domaine privé, ils tiennent ce droit de l'auteur ou des éditeurs graphiques. Dans ce dernier cas qui est le plus courant, leur droit de reproduction est strictement limité aux engins mécaniques, ils n'obtiennent pas de droit de reproduction en général, qui reste aux mains de l'éditeur graphique. Aussi le fabricant de disques est-il dans l'impossibilité de s'opposer à la radiodiffusion, qui, comme nous l'avons dit, est considérée comme une représentation : il ne peut invoquer ni le droit d'auteur, ni l'action en concurrence déloyale, pour s'opposer à l'usage de leur production. On verra plus loin comment ce problème n'est pas réglé, aujourd'hui encore.

L'OBJET D'ÉCHANGE ET D'USAGE

La reproduction ne bouleversera le statut économique de la musique que soixante ans après avoir été mise au point. La législation existante des droits d'auteurs, qui définit une œuvre de musique par son écrit et attribue une valeur d'échange à sa représentation, ne fournissait pas de réponse à ces questions : Pouvaient-on considérer le rouleau phonographique comme une « édition » protégée à ce titre par la loi? Autrement

dit, l'enregistrement sonore a-t-il pour conséquence de créer des droits pour celui dont l'œuvre est enregistrée? Quelle va être la part du travail du créateur dans la valeur d'échange de l'enregistrement? Continuera-t-il d'être un rentier, comme il l'est dans la représentation? Comment rémunérer l'exécution d'un disque, c'est-à-dire la représentation de la répétition, l'usage de l'enregistrement? Comment rémunérer les exécutants et les entreprises ayant fabriqué l'enregistrement?

Ces questions n'étaient pas propres à la musique : le problème du droit de propriété sur la reproduction d'une œuvre était posé, depuis le début du XIX^e siècle au moins, pour tous les arts et plus généralement pour toutes les productions dont une technologie rend possible la replication d'un original. Question essentielle, au moment où le capitalisme concurrentiel et l'économie de la représentation basculent dans la série et la répétition.

En France, la loi du 19 juillet 1793 ne permettait pas de savoir si les revenus de la reproduction devaient aller au créateur de l'original ou à son acquéreur. Pourtant, tout au long du XIX^e siècle, cette question avait pris une importance économique considérable, et elle avait été réglée cas par cas, selon les rapports de forces entre créateurs et commerçants. Ainsi dans la peinture : si Watteau mourut pauvre pendant que les graveurs de ses œuvres faisaient fortune, Léopold Robert vendit en un an un million d'exemplaires de l'estampe de ses *Moissonneurs*, dont l'original avait été payé 8 000 F; Gérard, tirant 40 000 F de sa *Bataille d'Austerlitz*, dont la gravure coûta 50 000 F à Pourtalès; Ingres, bon ménager

de ses intérêts et de sa gloire, céda 24 000 F le droit de reproduction de ses œuvres¹.

A la fin du XIX^e siècle, la propriété du droit de reproduction fut attribuée dans un sens ou dans l'autre, de pays à pays.

En France, une loi du 16 mai 1886 régla le cas particulier des « instruments mécaniques », enregistrément sans représentation ni partition préalables : orgue de barbarie, boîte à musique, pianolas, aelians qui se développent considérablement comme substitut aux orchestres dans les bals : le droit appartient à l'industriel et non au musicien. « La fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique qui sont du domaine privé ne constituent pas le fait de contrefaçon musicale prévu et puni par la loi du 19 juillet 1793, combinée avec les articles 425 et sq. du Code pénal. » Serait redevable de droits d'auteurs la seule représentation publique de ces automates.

Les fabricants de ces automates s'appuyèrent en vain sur ce texte pour refuser de payer des droits aux auteurs des chansons reproduites, en insistant sur le caractère privé de l'usage de ces instruments. Ainsi, un arrêt du 15 novembre 1900 condamne un cafetier qui avait installé une boîte à musique payante dans son établissement². Mais peut-on tenir pour le disque le même raisonnement, et l'assimiler à une partition ?

A cette époque, les interprètes et les auteurs obtien-

1. Chiffres cités par T. REINACH, député, dans son rapport n° 3156 du 1^{er} mars 1910 sur une proposition de loi relative à la protection des auteurs en matière de reproduction des œuvres d'art.

2. *Gaz. des Tribunaux*, 1901, II, 3.

ent, en l'absence de textes, des rémunérations très variables, parfois importantes. En 1910, Mme Melba et Tamagno reçoivent 250 000 et 150 000 F de la Compagnie des Gramophones, et Caruso, dès 1903, fait fortune avec ses enregistrements.

Le droit a du mal à se fixer. Le tribunal civil de la Seine autorise, par un arrêt du 6 mars 1903, l'enregistrement musical sans paiement d'aucun droit d'auteur. Puis un arrêt décisif sera rendu le 1^{er} février 1905 par la cour de Paris : sa motivation est très intéressante, car elle est une des dernières tentatives pour maintenir la fiction de la représentation dans la répétition, de l'écrit dans le sonore, pour assimiler le disque avec la partition, exigeant donc des connaissances particulières pour être lu : « Considérant que les disques ou cylindres sont impressionnés par un style sous lequel ils passent; qu'ils reçoivent une notation graphique des paroles prononcées, que la pensée de l'auteur interprétée y est comme matérialisée en de multiples sillons, puis reproduite par milliers d'exemplaires de chaque disque ou cylindre et répandue au-dehors avec une écriture spéciale, sans doute peut-être lisible demain pour les yeux et dès aujourd'hui mise à la portée de tous par les sons; que grâce à cette répétition des paroles empreintes, l'intelligence de l'auditeur est pénétrée de l'œuvre littéraire comme elle l'eût été avec un livre par la vue, ou avec la méthode Braille par le toucher; que dès lors, c'est un mode d'exécution perfectionné par l'exécution et que les règles de la contrefaçon lui sont applicables... »¹.

1. In *Le Droit*, 5 mars 1905.

Texte étonnant : le disque y est assimilé à la partition. La reproduction écrite détermine la valeur d'échange du disque et justifie l'application de la législation sur les droits d'auteur. A noter aussi que dans ce jugement, la reproduction sonore est considérée comme un sous-produit populaire de l'écriture, en attendant que les spécialistes déchiffrent directement l'enregistrement.

Le problème des rémunérations des auteurs et des interprètes resta cependant très longtemps méconnu du législateur : dans son très intéressant rapport à la Chambre des Députés en 1910 sur la reproduction des œuvres d'art, M. T. Reinach n'évoque pas une seule fois le cas de la musique. Puis, peu à peu, s'installe le principe du droit d'auteur pour le disque. L'auteur et certains interprètes se trouvent ainsi disposer d'une rente, à la suite de lois ou de jurisprudences sur la reproduction mécanique de leurs œuvres.

Le parallèle avec l'écrit allait se poursuivre, et des institutions allaient se mettre en place pour contrôler cette production industrielle, au nom des détenteurs de la rente. Ces sociétés, parallèles aux sociétés d'auteurs, contrôlent le paiement des droits de reproduction aux auteurs, interprètes et éditeurs des œuvres. En effet la répétition pose les mêmes problèmes que la représentation : la rente suppose un droit de regard sur la production industrielle, c'est-à-dire le contrôle du nombre de pressages et d'exemplaires vendus, auquel la redevance est proportionnelle. Mais aussi la confiance des auteurs, qui délèguent totalement la gestion de leurs droits économiques aux techniciens de sociétés ayant pour fonction de valoriser leurs œuvres.

Les sociétés d'auteurs ont ainsi joué un rôle déterminant dans la fixation des rapports entre musique et radio. En droit, depuis le 30 juillet 1927¹ (arrêt du tribunal correctionnel de Marseille) la radiodiffusion d'une œuvre est considérée comme une exécution publique et par conséquent la loi de 1791 lui est applicable. Une autre position tenta un moment de se développer. Dans un article de la *Revue internationale de Radioélectricité* (1935), M. Bollecker distingue la radiodiffusion, qui consisterait à envoyer des ondes à travers l'espace, de la réception qui consisterait à transformer ces ondes en sons. Donc ne serait représentation que la réception, qui en général est privée (elle ne serait publique que si le haut-parleur est public). La radiodiffusion, elle, serait une édition d'un genre nouveau. Fantôme extraordinaire d'une écriture spatiale, d'un marquage de l'espace. Mais Bollecker ne sera pas suivi : l'onde étant non *durable* et *immatérielle*, la radiodiffusion restera une représentation.

Cette opposition à l'utilisation du disque en radio se résoudra en France par le contrat entre la SACEM et les postes privés en 1937. Désormais les radios acquitteront le droit lié à la représentation et un droit de reproduction.

Les exécutants et les éditeurs resteront exclus. Aucun droit ne leur est reconnu. Les difficultés posées par l'évaluation des droits d'auteurs et voisins dans la représentation se retrouvent ici, en raison de la multiplicité des points de vente et d'écoute rendant difficile la perception de ces droits.

1. Le 22 mars 1927, M. Privat, directeur de la tour Eiffel, est condamné par le tribunal civil de la Seine à 3 000 F de dommages-intérêts pour avoir diffusé sans autorisation des morceaux de musique faisant partie du répertoire de la SACEM. En instance d'appel la 1^{re} Chambre de la cour de Paris a triplé cette indemnité.

De plus, apparaissent des problèmes spécifiques à la comptabilisation des enregistrements, car la gratuité y prend une nouvelle dimension : il devient aujourd'hui possible, pour chaque auditeur, d'enregistrer lui-même une représentation radiodiffusée, et de fabriquer ainsi, avec son propre travail, un enregistrement répétable, dont la valeur d'usage est *a priori* équivalente à celle de l'objet commercial, sans en avoir pour autant la valeur d'échange. Processus très dangereux pour l'industrie de la musique, et pour les auteurs, puisqu'il rend possible la gratuité de l'enregistrement et de la répétition. Aussi est-il fondamental pour eux d'empêcher ce détournement de l'usage, de réinsérer ce travail du consommateur dans les lois de l'échange marchand, de réprimer l'information pour recréer artificiellement une rareté de la musique. La solution la plus simple consiste à rendre impossible une telle production en brouillant la qualité de la représentation radiodiffusée, ou en la tronquant, ou encore à tarifier cette autoproduction, en finançant les droits d'auteurs sur ces enregistrements inconnus par une taxe sur les enregistreurs : c'est le cas en Allemagne. Le prix de l'usage de la musique est alors entièrement fondé sur le prix de l'enregistreur. Mais le nombre d'enregistrements peut augmenter sans que change le nombre de magnétophones. On peut alors penser à une taxe sur la bande magnétique, c'est-à-dire faire payer les droits sur la musique en proportion de la valeur d'échange de la non-musique.

Ce problème de la comptabilisation de l'enregistrement annonce déjà une rupture dans les lois de l'économie classique. L'autofabrication de l'enregistrement,

c'est-à-dire le travail du consommateur, rend plus difficiles l'individualisation du droit d'auteur et la définition d'un prix et d'une rente associée à chaque œuvre. On peut donc penser que, au bout de l'évolution en cours, la localisation du travail d'enregistrement sera rendue si difficile par la multiplicité des formes qu'il peut prendre, que la rémunération des auteurs ne pourra plus être que forfaitaire, statistique, anonyme, indépendante du succès de l'œuvre elle-même.

Parallèlement, l'usage se transforme, *l'accessibilité se substitue à la fête*. Fantastique mutation. Une œuvre que son auteur n'a peut-être pas entendue deux fois de son vivant (c'est le cas de la *IX^e Symphonie* de Beethoven, et de l'essentiel des œuvres de Mozart) devient accessible à une multitude et répétable hors de son spectacle. Elle gagne une disponibilité. Elle perd son caractère festif et religieux de simulacre de sacrifice. Elle cesse d'être l'événement unique, exceptionnel, une fois entendue par une minorité. La relation sacrificielle s'individualise et on achète l'usage individualisé de l'ordre, le simulacre personnalisé du sacrifice.

La répétition crée un objet, qui dure au-delà de son usage. La technologie de la répétition a rendu accessible à tous un usage d'un symbole essentiel, d'un rapport privilégié au pouvoir. Elle a créé un objet consommable répondant trait pour trait aux manques provoqués par la société industrielle : parce qu'elle reste au fond le seul élément de socialité, c'est-à-dire d'ordre rituel, dans un monde où s'installe l'extériorité, l'anonymat et la solitude, la musique, quelle qu'elle soit, est signe de pouvoir, de statut social, d'ordre, de rapport aux autres; elle canalise l'imaginaire et la

violence, hors du monde trop souvent répressif du langage, hors d'une représentation de la hiérarchie sociale.

Elle est donc devenue consommation stratégique, mode essentiel de la socialité de tous ceux qui se sentent impuissants devant le monologue des grandes institutions. Elle est aussi un moyen extrêmement efficace d'exploration du passé, à un moment où le présent ne répond plus aux besoins de tous. Elle est surtout l'objet dont le marché est le plus large et la promotion la plus simple : *depuis l'invention de la radio, fantastique vitrine des objets sonores, la demande solvable ne pouvait que s'orienter vers eux.* La musique devait inévitablement s'installer comme une consommation dans une société du monologue sonore des institutions.

La valeur d'usage de l'objet répété est donc l'expression des manques et des manipulations dans l'économie politique du signe. Sa valeur d'échange, à peu près égale aujourd'hui pour toute œuvre et tout interprète, décroche de la valeur d'usage. A la limite, le prix est sans relation directe avec le coût de fabrication du disque lui-même, avec la qualité proprement dite de l'enregistrement. Il dépend très largement du processus de production de la demande de musique et de son statut fiscal, c'est-à-dire du rôle que l'Etat lui assigne.

TEMPS D'ÉCHANGE ET TEMPS D'USAGE

La répétition est une mutation formidable du rapport à la production humaine. Elle est modification fondamentale du rapport entre l'homme et l'histoire,

car elle rend possible le stockage du temps. On a vu que la première de toutes les répétitions fut celle de l'instrument d'échange dans la monnaie. Condition de la représentation, elle contient le temps de l'échange, le résumé et l'abstrait : elle transforme le temps concret, vécu, de la négociation et du compromis, en un signe supposé stable de l'équivalence, pour installer et faire croire à la stabilité des rapports des choses et à l'harmonie indiscutable des relations.

La répétition va beaucoup plus loin, quand la reproduction devient possible pour un objet et non plus pour le seul étalon : avec le stockage de la musique, un processus économique radicalement neuf s'est en effet engagé. On avait cru stocker du discours, c'est-à-dire encore du temps de l'échange, mais en fait, on a stocké du bruit codé, à fonction rituelle précise, c'est-à-dire du temps de l'usage. Car il ne faut pas oublier que la musique reste une marchandise très particulière; elle exige, pour prendre sens, un temps incompressible, celui de sa durée. Ainsi, conçu comme enregistreur pour stocker le temps, le gramophone en est devenu le principal usager. Conçu comme un conservateur de mots, il est devenu un diffuseur de sons. Ici pointe la contradiction majeure de la répétition : *l'homme doit consacrer son temps à produire les moyens de s'acheter l'enregistrement du temps des autres, perdant non seulement l'usage de son temps, mais aussi le temps nécessaire à l'usage de celui des autres. Le stockage devient alors un substitut, et non un préalable à l'usage. On achète plus de disques qu'on ne peut en entendre. On stocke ce qu'on voudrait trouver le temps d'entendre. Temps d'usage et temps d'échange s'entre-détruisent. D'où la valori-*

sation d'œuvres très brèves, les seules dont il soit possible d'user, et d'enregistrements intégraux, les seuls qui valent la peine d'être stockés. D'où aussi le retour partiel à un statut antérieur à celui de la représentation : la musique ne s'écoute plus en silence. Elle s'intègre à une totalité. Mais comme un bruit de fond dans une vie à laquelle la musique ne peut plus donner un sens.

la double répétition

Le réseau de la répétition est indissociable de la nature du code musical qui y est transmis. La musique véhiculée dans la répétition, excepté la valorisation du stock légué par la représentation ou de ce qui continue à être créé dans ce réseau, est en fait une musique proprement répétitive.

Aujourd'hui, la musique émerge avant tout par sa composante marchande, c'est-à-dire par la chanson populaire, commercialisée par la radio. Le reste de la production, la musique savante, s'inscrit encore dans la ligne théorique de la représentation et dans sa crise; elle constitue, apparemment, un champ totalement différent où la marchandise est exclue, l'argent indifférent. Mais en fait il n'en est rien; la rupture du code de l'harmonie renvoie à une musique abstraite, à un bruit sans sens. Au contraire des siècles précédents, musique populaire

et musique savante, musique d'en bas et musique d'en haut ont rompu leurs rapports entre eux, comme la science a rompu ses rapports avec les aspirations des hommes. Cependant leurs liens souterrains restent très profonds. L'une et l'autre sont en effet des produits de la rupture du système de la représentation, et un des problèmes les plus intéressants que pose l'économie politique de la musique est celui de l'interprétation de cette simultanéité d'une *fracture* dans le sens, et d'une mise en place de la répétition, c'est-à-dire de l'*absence* de sens. Fracture qui rompt toute l'économie politique et annonce la mise en place d'une répétition, ses manques et sa crise à venir.

LA RÉPÉTITION EN SÉRIE : L'ABSENCE DE SENS

La musique en série qui nous environne est le produit d'une industrie. Depuis les premiers disques commerciaux et leur succès après la Grande Crise, et l'invention du disque longue durée dans les années quarante, soutenue par la radiodiffusion, une mécanisation croissante de la production musicale en a bouleversé les conditions et la signification. A la regarder de l'extérieur, on croit assister à la naissance d'une banale industrie de consommation, où aurait fonctionné le processus de concentration capitaliste. Mais c'est bien plus que cela, et bien autre chose.

Certes, le capital y est plus présent que jamais.

Le lancement d'un disque exige des fonds importants et des techniques sophistiquées, et la rentabilité potentielle importante conduit quelques groupes financiers à s'intéresser à la musique. Ainsi, Gulf and Western, conglomérat dans le pétrole, l'immobilier et les cigarettes, a racheté Volt (avec le chanteur Otis Redding) tandis que la Compagnie d'Assurance Transamerica Corporation a repris Liberty et World Pacific (avec Ravi Shankar). Et pourtant la réalité ne se réduit pas au passage d'un capitalisme concurrentiel (qui serait la représentation) à un capitalisme monopolistique (qui serait la répétition). L'économie de la musique, étrange industrie à la frontière entre le marketing le plus sophistiqué et l'artisanat le plus imprévisible, est beaucoup plus originale et annonciatrice de l'avenir.

D'abord, la valeur d'usage n'y dépend pas que du produit lui-même, mais aussi de celle du récepteur dont disposent les consommateurs. On ne peut donc changer rapidement la technologie de diffusion. Ainsi la concurrence entre producteurs ne peut se faire sur la seule qualité du produit, ni même sur le prix car les produits sont trop diversifiés pour être comparables.

Ensuite, la production proprement dite de l'objet (le disque) n'est qu'une part mineure de l'industrie car, en même temps que l'objet d'échange, elle doit créer les conditions de son achat. Elle est donc essentiellement une industrie de manipulation et de promotion, et la répétition implique le développement d'activités de services produisant le consommateur : l'essentiel de l'économie politique nouvelle qu'annonce ce type de consommation est dans *la production de la demande* et non dans *la production de l'offre*. Certes, il est difficile d'ad-

mettre que la valeur de l'objet n'est pas dans l'œuvre elle-même, mais dans un large ensemble où se construit la demande de marchandises. On va voir pourtant que telle est la logique nouvelle de l'économie de la musique, depuis qu'elle s'est constituée en industrie, au lendemain de la seconde guerre mondiale.

PRODUIRE LE MARCHÉ : DU JAZZ AU ROCK

La musique n'est vraiment devenue marchandise qu'avec la création d'un immense marché pour la musique populaire. Ce marché n'existait pas au moment de l'invention d'Edison ; il a été le produit de la colonisation de la musique noire par l'appareil industriel américain. L'histoire de cette extension de la marchandise est exemplaire. Une musique de révolte devenue marchandise répétitive, une explosion de la jeunesse, prémisse de la crise économique au cœur même du grand boom économique de l'après-guerre, vite domestiquée en consommation, du Jazz au Rock. Une même continuité dans l'effort d'aliénation d'une volonté libératrice, toujours recommencée et reprise, pour produire un marché, c'est-à-dire, à la fois, l'offre et la demande.

To Jazz et *to Rock* signifient, l'un et l'autre, dans l'argot des ghettos noirs, faire l'amour. Significativement, ils étaient actes de fête vécus, ils sont devenus marchandises neutres, spectacles culturels pour consommateurs solvables.

Le jazz était stratégiquement situé pour produire ce marché : il n'a jamais en effet pu se constituer en objet commercial dans la représentation, faute d'un marché solvable pour une musique non écrite, et presque entièrement liée à des cultures et des audiences très localisées. Il s'exprimait aux États-Unis, où allait naître le plus grand marché de jeunes solvables, et où allait être produite la technologie de l'enregistrement. Cette musique du corps, jouée et composée par tous, exprimait l'aliénation des Noirs ; les Blancs allaient venir leur voler cette créativité enfantée dans le travail et les formes élémentaires d'industrialisation, pour la leur revendre ensuite. Car le premier marché du jazz fut constitué par les travailleurs noirs déracinés des ghettos des villes du Nord. Le capital blanc, propriétaire de toutes les firmes de disques, contrôle dès le début cette commercialisation, économiquement et culturellement.

Significativement, le premier disque de jazz sera enregistré par un orchestre blanc (*Original Dixieland Jazz Band*). L'appropriation économique du jazz par les Blancs va imposer un jazz très occidentalisé, modelé par les critiques de musique blancs, présenté comme une musique « accessible à l'oreille musicale occidentale », c'est-à-dire permettant l'extension du marché à la jeunesse blanche, et coupé du jazz noir : « Le jazz est cyniquement l'orchestre des brutes au pouce non opposable et aux pieds encore préhensifs, dans la forêt de Vaudou. Il est tout excès, et par là plus que monotone : le singe est livré à lui-même, sans mœurs, sans discipline, tombé dans tous les taillis de l'instinct, montrant sa viande plus obscène encore. Ces esclaves

doivent être soumis, ou il n'est plus de maître. Il est honteux qu'ils règnent. La honte c'est la laideur et son triomphe »¹.

Les musiciens de jazz les plus connus au début des enregistrements seront d'ailleurs des Blancs : Whiteman (élu « King of Jazz » en 1930), Benny Goodman (sacré « King of Swing »), Stan Kenton. A partir des années 1930, la demande de blues étant suffisante pour susciter l'espoir d'un profit, la production fut systématiquement développée par la prospection du patrimoine des Noirs du Sud et son pillage : l'idée de payer des droits d'auteurs aux Noirs ne venait pas souvent à ceux qui gravaient leurs chants. Le système de « Field's Trips » (tournées de ramassage dans le Sud organisées sur les conseils des rabatteurs — parfois noirs — nommés « talent scouts ») permettait de fournir aux migrants fraîchement arrivés dans les métropoles industrielles du Nord un reflet standardisé des formes musicales de leur culture d'origine. « Les studios ambulants enregistraient le plus de matériel possible, donnaient à chaque baladin quelques dollars et tout était dit. Les disques se vendaient-ils bien ou non ? Leurs auteurs n'en savaient rien, et n'en pouvaient jamais profiter. Seules les vedettes étaient appelées à monter dans le Nord pour enregistrer régulièrement ; mais, là encore, elles étaient payées à la pièce et non à la vente »². Cette exploitation des musiciens noirs durera, et dure encore. Bien des Noirs ont

1. Extrait de la *Revue musicale* de 1920, cité par A. CŒUROY dans l'histoire générale du jazz, *Street hot swing*, 1942, p. 7, et repris par COMOLLI et CARLES, dans *Free Jazz et Black Power*, Ed. Champ Libre, 1974.

2. Denis CONSTANT, *J. M.*, février 1973.

profité de ce système et accepté ce moyen de faire connaître leur musique. Comme l'écrit Adorno, le Jazz a « joui de sa propre aliénation », il a reflété très crûment la situation des Noirs, acceptant, jusqu'à la fin des années cinquante, leur exploitation. Après 1955, cette entrée dans la marchandise s'affirme, et le marché du Rythms and Blues des ghettos noirs du Nord s'étend vers les milieux blancs, grâce au lancement massif des 45 tours et aux programmes des stations de radio spécialisées AM.

Le 78 tours disparaît et le 45 tours s'installe, grâce au juke-box. Un marché énorme, unifié, standardisé, se met en place, autour d'un style *high school*.

De plus le *baby boom* et la sortie de la crise économique d'après-guerre produisent une énorme demande par la jeunesse blanche, qui coïncide avec la mise au point d'un produit synchrétique, prêt à y répondre en utilisant le désespoir noir pour exprimer, en le filtrant soigneusement, l'espérance de la jeunesse blanche : *le Rock*. Filtrage très précis opéré simultanément par les radios et l'ASCP, qui contrôle ces droits d'auteurs.

Une fois le style établi, c'est l'explosion dans les années 1960, et la production de masse. Une autre étape est alors franchie avec l'entrée des artistes noirs les plus vrais, paradoxalement réimportés en Amérique par les groupes anglais ou des Noirs américains expatriés en Angleterre (tel Hendrix). Ceci se concrétise avec le développement du 33 tours et le réseau des radios FM, qui aux Etats-Unis remplacent très largement 45 tours et stations AM.

Comme l'explosion romantique a remis en cause le code harmonique, cette explosion des années soixante

a failli remettre en cause le marché standardisé de la Pop Music/Rock. Mais, là où la représentation s'était brisée, la répétition va l'emporter : faire taire est possible dans la répétition, pas dans la représentation. L'industrie du disque contrôle ce que les éditeurs de musique de la fin du XIX^e siècle ne pouvaient interdire. La censure, explicite, joue un rôle très fort, repris de celui du XVIII^e siècle. Ainsi, le Jefferson Airplane a été condamné plusieurs fois à 1 000 dollars d'amende pour non-respect de clauses de contrats interdisant la violence verbale; le Grateful Dead à 5 000 dollars d'amende au Texas pour les mêmes raisons; Country Joe McDonald à 500 dollars d'amende et à la coupe à ras de ses cheveux pour avoir prononcé le mot « Fuck » dans le Massachusetts; Jim Morrison à six mois d'emprisonnement et 500 dollars pour « exposition indécente » et « emploi d'un langage vulgaire » en Floride¹.

Ainsi une musique dégradée, censurée, artificielle vient au-devant de la scène. Une musique en série pour un marché anesthésié.

LA PRODUCTION DE L'OFFRE

Tout le processus de production de la musique est très différent de celui de la représentation, où le musicien restait maître relatif de ce qu'il propose à l'auditeur. Il était le seul à prendre la décision de la faire ou

1. Cité dans DAUFOUY et SARTON, *Pop Music/Rock*, op. cit.

de ne pas la faire. Certes, lorsque la technique sonore vient jouer un rôle important dans sa représentation il n'est déjà plus seul. Mais aujourd'hui, dans la répétition, l'ingénieur du son détermine la qualité de l'enregistrement, et un grand nombre de techniciens constitue et façonne le produit livré au public. Ainsi, la décision de reprendre un enregistrement pour le parfaire ou d'y mettre fin appartient, au moins en double commande, aux techniciens du son, dont les critères de décision sont évidemment très différents de ceux des exécutants et des auteurs. L'interprète n'est plus qu'un élément de la qualité de l'ensemble; ce qui compte, c'est la pureté clinique de l'acoustique. Il en découle une mutation profonde des critères esthétiques par rapport à ceux de la représentation. L'auditeur du disque, conditionné par ces critères de la production, en vient, lui aussi, à exiger une forme plus abstraite de l'esthétique. Devant sa chaîne, il se comporte comme un ingénieur, juge de bruits.

Peu à peu, change la nature même de la musique : l'imprévu et le risque de la représentation disparaissent dans la répétition. L'esthétique nouvelle de l'interprétation exclut l'erreur, l'hésitation, le bruit. Elle fige l'œuvre hors de la fête et du spectacle, et la reconstruit, formellement, manipulée, perfection abstraite. Cette vision fait oublier peu à peu que la musique était bruit de fond et forme de vie, hésitation et balbutiement. La représentation communique une énergie. La répétition produit une information sans bruit. La production de la répétition exige des interprètes nouveaux, virtuoses de phrases brèves, capables de refaire à l'infini des prises perfectibles par des trucages sonores.

Les exemples se multiplient aujourd'hui de cette dichotomie jusqu'à l'extrême, de grands interprètes signant des disques qu'ils n'ont pas gravés et de grands techniciens incapables d'émouvoir en scène le public qui achète leurs disques.

Plus même, la dichotomie devient schizophrénie : les orchestres de Janis Joplin ou les « Chaussettes noires » n'avaient pas la même composition à la scène et en studio. Elisabeth Schwartzkopf a accepté d'enregistrer sous le nom de Kirgsten Flagstad¹. L'auteur disparaît derrière l'interprète qui devient maître du jeu, exige la cosignature et l'exclusivité. Les musiciens et interprètes se séparent alors en deux classes : les vedettes de la répétition, désincarnées, triturées, manipulées, recomposées dans le disque, et les fonctionnaires anonymes de la fête locale, des orchestres secondaires, résidus de la représentation. Certes, il y a des passages; le bal populaire est l'école où naissent les vedettes, et où elles ont un public. Mais l'un et l'autre renvoient à des productions et des statuts radicalement différents : un statut de fête ou un statut de pénitence, de Carnaval ou de Carême.

LA PRODUCTION DE LA DEMANDE : LE HIT-PARADE

L'objet musique, hors d'un contexte rituel ou d'un spectacle, n'a pas alors de valeur en soi. Il ne l'acquiert

1. Cité par Rolf LIBERMAN, *Actes et entr'actes*, Stock, 1976.

pas dans le processus qui crée l'offre, car la production en série gomme les différences créatrices de valeur ; sa logique est égalitaire, anonymisante et donc négatrice de sens. La valeur peut alors s'appuyer, partiellement ou totalement, sur une différenciation artificielle, unidimensionnelle, que permet seule la hiérarchie, le classement. D'où l'importance du hit-parade dans l'organisation de la commercialisation de la musique. Subtile mystification, les hit-parades jouent, dans ce type nouveau d'économie politique, un rôle cardinal. Loin d'être les reflets superflus d'une économie de gadget, une béquille publicitaire ou un indicateur neutre du marché, ils sont, à mon sens, les moteurs essentiels de l'économie répétitive, l'annonce des processus nouveaux qui vont s'installer, la fin de l'économie de marché et du système de prix.

Pour des objets quasi identiques, à prix équivalent, arrivant trop nombreux sur le marché pour être tous testés par les consommateurs ou même par les programmeurs de radio, la différenciation exige en effet un classement extérieur à leur production, reconnu comme légitime par les consommateurs et capable de définir pour eux la valeur d'usage du titre. Car la valeur d'usage est non seulement reflétée, mais aussi créée par sa position dans le hit-parade : un titre qui n'y est plus classé n'a plus de valeur d'usage. Il est donc essentiel que le consommateur puisse croire à la légitimité de cette hiérarchie, reflet et créatrice de valeur. Ainsi, le hit-parade doit donc apparaître à la fois comme une expression des chiffres de ventes (c'est le cas des premiers hit-parades des années 1930, très sérieusement faits par Cash Box et Bill Board et aujourd'hui encore

réservés à l'information des producteurs) et comme une annonce de succès à venir. Il faut donc qu'il anticipe sur le marché à conquérir. D'où le mélange ambigu des chiffres de ventes avec les préférences des auditeurs supposés intervenir dans la constitution du classement.

C'est donc un mode d'évaluation de la valeur d'échange, du prix relatif, qui tient à la fois du marché (les ventes) et du plan (le processus électif). *Le hit-parade renvoie donc à la forme rêvée de l'économie socialiste, où le prix n'est plus le seul déterminant d'une valeur d'échange|usage, où le choix s'exprime hors du revenu disponible par les préférences exprimées démocratiquement par les consommateurs.*

Mais, rêve d'une échappée hors du système marchand et des règles du capitalisme, il en est, au contraire, la forme la plus moderne et la plus réussie. Car le classement n'est jamais que mythiquement reflet des désirs des consommateurs. Il ne dépend pas en effet seulement de l'adéquation de l'œuvre au goût mystérieux et insaisissable d'un public. Ceux qui croient participer à son élaboration en écrivant aux stations de radio et aux journaux devraient savoir que leurs lettres ne sont, dans bien des cas, même pas ouvertes et leurs coups de téléphone pas notés. Le classement dépend en fait très largement, d'une part de la pression, sur les programmeurs des radios, des producteurs de disques impatientes de voir leurs nouveautés se frayer une place sur le marché, et d'autre part des résultats réels de vente. La vitesse d'évolution d'un titre au classement dans un hit-parade est donc très largement fonction du nombre et de la qualité de nouveaux titres en attente. Il « vaut » alors aux yeux des auditeurs par

le classement qu'ils croient avoir contribué à établir. Lorsque, dans la plupart des cas, ils l'achètent en quantité proportionnelle au classement, ils réalisent le bouclage du processus en légitimant le classement.

Ainsi le système du hit-parade affiche que la valeur d'un objet dépend de l'existence d'autres objets alternatifs et disparaît quand émerge une possibilité de faire plus de plus-value avec d'autres. Elle est fonction de l'intensité de la pression financière des nouveaux titres qui attendent d'entrer en circulation. La valeur d'échange achève ainsi de détruire toute fiction de valeur d'usage autonome et fixe : *l'usage n'est plus que l'affichage de la vitesse de l'échange*. Je ne veux pas dire que le hit-parade crée la vente, mais que beaucoup plus subtilement, il canalise, sélectionne et donne une valeur à ce qui, sans lui, n'en aurait pas et flotterait, indifférencié.

Il est clair que le hit-parade n'est pas spécifique à la musique. Il peut servir à établir une hiérarchie de valeurs d'usage entre tous ces objets à prix indifférenciables qui viennent de plus en plus nombreux environner notre vie. Une économie où ces produits viennent assaillir le consommateur et dont seul un petit nombre a une chance de retenir son attention exige un affichage de valeurs relatives, que le système des prix ne peut plus signifier.

Affichage exige tableau d'affichage, c'est-à-dire un système de media capable d'énoncer un tel classement de façon périodique, pour organiser un renouvellement rapide des objets. Ici encore, le réseau de radiodiffusion est au cœur de la manipulation. Il est nécessaire au succès de l'industrie du disque, comme l'industrie du

disque conditionne sa rentabilité. Plus précisément, le succès d'un réseau sonore dépend de sa capacité à vendre des objets-musique, car il semble que, de plus en plus, une station de radio n'a d'audience que si elle diffuse des disques qui se vendent. Elle ne crée pas la vente de ces disques, mais elle rassure ceux qui, de toute façon, ont décidé de les acheter. Plus généralement d'ailleurs, ne s'écoute ou ne se lit aujourd'hui que ce qui parle de l'achat aux acheteurs. La radio est devenue la vitrine, le dépliant publicitaire de l'industrie du disque, comme le magazine féminin l'est pour la consommation féminine et les magazines photos pour la consommation d'appareils photographiques ; lorsqu'elle n'est pas, en plus, intéressée, par des droits d'auteurs usurpés, au succès de l'œuvre.

Bien sûr, la radio se juge aussi par sa capacité à informer ; mais ce n'est pas sans rapport avec notre sujet. Car une fonction auxiliaire essentielle du hit-parade est de créer un pseudo-événement, dans un monde répétitif où rien ne se passe plus. On peut même aller jusqu'à dire que, avec le hit-parade, la radio ne diffuse plus que de l'information : *sur le spectacle politique dans les bulletins d'informations, sur celui des objets dans la publicité, et sur celui de la musique dans les hit-parades*.

Qu'on m'entende bien, je ne crois pas que la fabrication industrielle d'un « tube » soit aujourd'hui accessible, ni qu'un disque classé en tête au hit-parade et programmé plusieurs fois par jour se vende nécessairement mieux que ceux qui ne le sont pas. Les contre-exemples sont innombrables de disques « matraqués » sans succès, ou de disques délaissés par les

programmeurs qui se vendent par centaines de milliers d'exemplaires. Mais, au moment où le nombre de titres nouveaux atteint la centaine par jour, la sélection du succès peut être statistique, aléatoire. Le meilleur trouvera son chemin. La production reste ainsi déterminée par l'artisan et son équipe, branchés sur l'appareil industriel. La sélection et le renouvellement sont aidés et canalisés par le réseau de media et les hit-parades. L'évolution du système d'édition fait disparaître la fonction première de l'éditeur, à savoir promouvoir l'œuvre en général¹, pour la confier aux éditeurs spécialisés ou même aux stations de radios, et ouvre la porte à toutes les pressions et à tous les camouflages de corruption.

Dans une économie où le coût de la production de l'offre devient très faible par rapport au coût de la production de la demande, c'est surtout de l'amélioration des techniques de commercialisation que dépendra la continuité de l'expansion. Le marketing de la musique est très différent de celui des autres produits de la consommation individuelle. Mis à part la musique de grande série pour laquelle les boîtes de nuit sont un marché test efficace, on peut rentabiliser aisément des ventes faibles, localisées sur des marchés très spéciaux sans grande enquête de marché. De plus, le processus de production de demande vient accélérer la production d'offre : de plus en plus, la gestion des stocks est le fait de spécialistes. Le risque de la sélection est alors assuré par des intermédiaires spécia-

1. Cf. le rapport de M. J.-L. TOURNIER, directeur général de la SACEM, au XXX^e Congrès de la CISAC, le 27 sept. 1976.

lisés (*Rack jobbers*) qui organisent la rotation rapide des stocks et la concentration des ventes sur quelques grands succès vendus hors des réseaux spécialisés, et donc accélèrent le mouvement des titres dans les hit-parades.

LA BANALISATION DU MESSAGE

Ce n'est pas la chanson qui s'est dégradée, mais la présence de la chanson dégradée dans notre environnement qui a augmenté. La musique populaire et le rock ont été récupérés, colonisés, aseptisés. Si le jazz des années soixante a été le refuge d'une violence sans issue politique, il a été suivi d'une implacable récupération, idéologique et technique : Jimmy Hendrix a laissé la place à Stevie Nicks, Eric Clapton à Keith Emerson. Aujourd'hui, la dégradation universalisante, déspécifiante, est une des conditions de la réussite de la répétition. Les thèmes les plus rudimentaires, les plus plats, les plus dénués de sens s'expriment comme succès s'ils renvoient à une préoccupation quotidienne du consommateur ou s'ils signifient le spectacle d'un engagement personnel du chanteur. Les rythmes d'une exceptionnelle banalité ne sont souvent pas tellement éloignés des rythmes militaires. A regarder ses thèmes, ni musicalement, ni sémantiquement, la musique de variété n'annonce un monde de changement. Au contraire, rien ne s'y passe plus d'important, et, depuis plus de vingt ans, le mouvement n'y est que très marginal et même souvent cyclique.

Le changement s'y fait par une modification mineure d'un précédent. Chaque série est ainsi répétée, marginalement modifiée pour s'afficher comme une nouveauté, pour constituer un événement. Les chanteurs de 1950 retrouvent en 1970 les faveurs de la mode et les enfants apprécient aujourd'hui les disques de leurs parents. Parfois pourtant, la qualité s'y améliore, la chanson redevient critique et la musique blasphème : *répétitive, planante*, comme dénonciation de la série; elle annonce une subversion nouvelle de musiciens jouant serré dans la censure, seuls annonceurs de mutation.

L'ENFERMEMENT DE LA JEUNESSE

Même si elle concerne toutes les catégories sociales et tous les marchés spécifiques, avant tout, la musique en série est un processus de canalisation de l'enfance dans la forme nouvelle de l'économie répétitive. Elle érige peu à peu la jeunesse en une société à part, adulée, concernée, ayant sa propre culture différente de celle des adultes, ses propres héros et ses propres batailles. En fait, même sous la forme idéalisée de la pseudo-révolte sage des Beatles, elle en assure une socialisation très efficace, dans ce monde du dérisoire que construisent les adultes. L'univers culturel d'une musique produite par des adultes organise une uniformisation dans le groupe. La musique y est vécue en effet comme relation et non comme spectacle, comme facteur d'unani-

mité et d'exclusion par rapport au monde des adultes et non comme différenciation individuelle.

La vie rêvée est une « vie-pop », refuge hors des grandes machines incontrôlables, ratification d'une indifférence individuelle et d'une impuissance collective à changer le monde. La musique de la répétition devient à la fois une relation et un moyen de combler l'absence du sens du monde. Elle crée un système de valeurs a-politique, a-conflictuel, idéalisé. L'enfant y apprend là son métier de consommateur, car la sélection et l'achat de la musique sont ses activités principales. On peut même dire que c'est là son travail, sa participation à la production; monde renversé, où l'enfant produit de la consommation de musique, quand l'industrie produit de la demande de musique; la production de l'offre et, avec elle, les musiciens, devenant secondaires.

La musique façonne ainsi un consommateur fasciné par son identification aux autres, par l'image de la réussite et du bonheur. Les vedettes y ont toujours l'âge idéalisé de leur public, âge qui baisse avec l'extension du champ de la répétition. Cette canalisation de l'enfance dans la musique est un substitut politiquement essentiel à la violence, qui ne trouve plus sa mise en scène rituelle. Les jeunes y voient l'expression de leurs révoltes, le porte-parole de leurs rêves et de leurs manques, alors qu'elle est en fait canalisation de l'imaginaire, pédagogie de l'enfermement général des rapports sociaux dans la marchandise.

Élément essentiel de l'initiation consommatoire, la répétition musicale, consommation de discours à code simpliste, rendra sans doute un jour nécessaire la rup-

ture définitive de la socialisation qu'elle remplace; ainsi, *la musique en série annonce la mort de la famille* : lorsqu'il apparaîtra comme de l'intérêt de la société marchande de salarier directement l'enfant par l'Etat ou de le renvoyer à douze ans sur le marché du travail, pour lui assurer une rémunération minimale et le rendre solvable, la société répétitive sera sans doute assez habile pour faire de ce branchement nouveau une revendication de progrès.

La répétition renvoie à une autre remise en cause de l'analyse des comportements des agents par l'économie classique et le marxisme : la consommation musicale conduit à une indifférenciation des consommations individuelles. On consomme pour ressembler, et non plus comme dans la représentation pour se distinguer. *Ce qui compte désormais, c'est la différence du groupe tout entier avec ce qu'il était la veille, et non plus la différence dans le groupe.* Cette socialisation par l'identité de la consommation, cette production en série des consommateurs, ce refus de ce qui était hier preuve d'existence, dépassent très largement la musique. Ainsi, voit-on la mode féminine disparaître dans l'uniformité du blue-jean et les générations nouvelles acheter des disques et des vêtements (c'est-à-dire leur socialité) dans les grandes surfaces anonymes, où la série s'affiche sans honte, où viennent les enfants, fascinés comme au son du joueur de flûte d'Hamel.

BRUIT DE FOND

La musique en série est donc un puissant facteur d'intégration des consommations, de nivellement inter-classes, d'homogénéisation culturelle. Elle devient un facteur de centralisation, de normalisation culturelle, et de disparition des cultures spécifiques.

Au-delà de cela, elle est un moyen de faire taire, un exemple concret de marchandises parlant à la place des hommes, de monologue d'institutions. Ainsi, un certain usage du transistor fait taire ceux qui savent chanter, le disque acheté et/ou entendu anesthésie d'une partie du corps, et on stocke le spectacle de jongleurs abstraits et trop souvent dérisoires.

Mais faire taire exige, au-delà de son achat, l'insinuation générale de cette musique. Aussi a-t-elle remplacé le bruit de fond naturel, envahi et annulé même le bruit des machines. Elle se glisse dans les espaces de plus en plus larges de l'activité vidée de sens et de relations, dans l'organisation de notre vie quotidienne : dans tous les hôtels du monde, tous les ascenseurs, toutes les usines ou les bureaux, tous les avions, toutes les voitures, partout, elle signifie la présence d'un pouvoir qui n'a plus besoin de drapeau ou de symbole : la répétition musicale affirme la présence de la consommation répétitive, du flux de bruits comme ersatz de socialité.

Le fait n'est pas nouveau. Après tout, Haydn ou Mozart n'écrivaient à peu près que de la musique de

fond, pour une élite qui n'en prisait plus que le symbole de pouvoir. Mais, ici, le pouvoir a étendu ses fonctions dans toute la société, et la musique est devenue un bruit de fond pour les masses. Musique de canalisation dans la consommation. Musique de répétition mondiale. Musique pour faire taire.

La société répétitive est en cela plus facile à analyser que celle qui la précédait, car, en imposant le silence par sa musique, elle parle beaucoup d'elle-même. Les organisations y livrent leurs stratégies. Ainsi, ne faut-il pas beaucoup d'effort pour entendre le rôle répressur de la musique en série.

On peut penser, par exemple, à une des entreprises les plus caractéristiques de musique pour faire taire, MUSAK. Créée en 1922 pour fournir de la musique par téléphone, elle s'est développée à partir de 1940 en vendant de la musique d'ambiance. Ses clients sont innombrables : stades, parcs, salons, cimetières, usines, cliniques (y compris vétérinaires), banques, piscines, restaurants, halls d'hôtels et même dépôts d'ordures.

Les musiques utilisées dans les bandes vendues font l'objet d'un traitement tenant de la castration dénommé « limitation de la gamme d'intensité », qui consiste à affadir les tonalités et le volume. Elles sont alors mises en cartes perforées, classées par genre, durée et type d'ensemble, et programmées, par voie d'ordinateur, en séquences de treize minutes et demie, lesquelles sont intégrées en séries complètes de huit heures, pour être ensuite commercialisées.

Selon David O'Neill, un des responsables de Muzak : « Nous ne vendons pas de musique, nous vendons des

programmations. » Pour un restaurant, « les programmes du petit déjeuner consistent d'ordinaire en nouveautés, sans trop de cuivres. Pour le déjeuner de midi, nous passons surtout des chansons accompagnées d'instruments à cordes ». Pour une usine ou un bureau : « Le courant doit aller contre la courbe de fatigue professionnelle. Lorsque l'employé arrive, le matin, il est généralement de bonne humeur, et la musique sera calme. Vers dix heures et demie, il commence à se sentir un peu fatigué, tendu, aussi lui donnons-nous un coup de fouet avec une musique appropriée. Vers le milieu de l'après-midi, il est probable que la fatigue va se faire à nouveau sentir : nous les réveillons une fois encore avec un air rythmé, souvent plus rapide que celui du matin. »

Cette musique n'est pas innocente. Elle n'est pas qu'une façon de dominer les bruits pénibles du travail. Elle peut être l'annonce du silence général des hommes devant le spectacle des marchandises, dont ils ne feront plus que le commentaire standardisé, l'annonce d'une fin de l'œuvre musicale isolable, qui n'aura été qu'une parenthèse brève dans l'histoire des hommes. C'est alors l'extermination de l'usage par l'échange, le broyage radical des codes par la machine de l'économie. Explicitement ratifiée par des musiciens pour qui la musique doit s'insinuer dans le monde du quotidien et ne plus être un événement d'exception. Ainsi, John Cage¹ : « Il y a tout de même à réaliser une musique d'ameublement, c'est-à-dire une musique qui ferait partie des bruits ambiants, qui en tiendrait compte. Je

1. Extrait de *Silence* cité par Anne REY dans *Erik Satie*, p. 170.

la suppose mélodieuse, elle adoucirait le bruit des couteaux et des fourchettes sans le dominer, sans s'imposer. Elle meublerait les silences pesant parfois entre les convives. Elle leur épargnerait les banalités courantes. Elle neutraliserait en même temps les bruits de la rue qui entrent dans le jeu sans discrétion. Ce serait répondre à un besoin. » Cage veut-il simplement parler de la musique d'ambiance ou y voit-il, plus loin, une stratégie vers la destruction radicale de l'usage dans la musique, une politique de liquidation du sens, permettant sa renaissance ultérieure? La musique dite savante, où s'inscrit son propos, aboutit à cette négation du sens qu'annonce la musique en série.

RÉPÉTITION ET DESTRUCTION DU SENS

L'état actuel de la théorie de la musique en Occident renvoie, par son discours, à la réorganisation idéologique qu'exige la mise en place de la répétition. Quelle que soit son ambiguïté, le musicien théorique s'inscrit dans cette logique. Comme le musicien de la représentation, il reste musicien du pouvoir, rémunéré pour mettre au point la forme sonore du savoir technique d'aujourd'hui, en même temps que pour en signifier la liquidation. Cela n'est pas contradictoire : *l'absence de sens est la condition de la légitimité du pouvoir d'une technocratie.*

Hors des règles brisées de l'harmonie, le musicien

tente de comprendre et de maîtriser les lois de l'acoustique, pour en faire un mode de production d'une nouvelle matière sonore. Libéré des contraintes des codes anciens, son discours est alors inlocalisable. Broyeur du passé, il a toutes les caractéristiques de la technocratie gérante des grandes machines de l'économie répétitive. Il est dans le pouvoir du non-sens et il en a tous les attributs :

Scientisme. — La théorie de la musique occidentale s'exprime essentiellement dans ses rapports avec la science et sa crise : « Notre époque sera occupée, et cela pendant plusieurs générations, à construire et à structurer un langage nouveau qui sera le véhicule des chefs-d'œuvre du futur » (Boulez). Ou encore : « La musique est en pensée unifiée aux sciences. Ainsi, pas de rupture entre elles et les arts (...). Désormais, le musicien devra être un fabricant de thèses philosophiques et d'architectures globales, de combinaisons de structures (formes) et de matières sonores » (Xénakis).

Le parallèle avec la science est total. Comme la science, la musique a rompu ses codes. Depuis l'abandon de la tonalité il n'y a plus de critère de vrai ou de référence commune à ceux qui composent et à ceux qui écoutent. En voulant explicitement créer un style en même temps que l'œuvre, la musique est aujourd'hui conduite à élaborer le critère de vrai en même temps que la découverte, la langue en même temps que la parole. Comme la science, la musique se meut alors dans un champ de plus en plus abstrait, de moins en moins accessible à l'empirisme, où le sens disparaît devant l'abstraction, où le vertige de l'absence de règles

est permanent. Ainsi la musique énonce le devenir de la science dans la répétition, et ses difficultés. Elle renvoie à une abstraction des conditions de fonctionnement de la société qui se met en place, aux difficultés d'une science de la répétition.

Universalité impériale. — Musique d'élite, bureaucratique, pour l'instant encore sans marché commercial, soutenue par des pouvoirs à la recherche d'une langue, d'un projet, elle se veut, comme eux, universelle. Pour l'être, elle diminue sa spécificité, réduit la syntaxe de ses codes. Elle ne crée pas un sens : car *le non-sens est le seul sens possible dans la répétition sans projet.* La musique se veut même théorie générale de toutes les structures. Ainsi Xénakis : « Les musiciens auraient pu, pour le compte de la physique du XIX^e siècle, créer la structure abstraite de la théorie cinétique des gaz, uniquement pour les besoins et par la musique... » « La pensée musicale fut très en retard sur les pensées physiques et mathématiques, avant-garde coupée de la philosophie ainsi châtiée. Il est nécessaire qu'elle la rattrape pour les guider, à nouveau, comme au temps de sa naissance pythagoricienne, avons-nous décidé », ou encore Stockhausen : « En définitive, *je veux tout intégrer.* » Vocabulaire de puissance de managers de la société industrielle, de savants persuadés de l'existence d'une vérité globale, d'une société *qui veut faire de sa pure gestion la matrice de son sens.* Recherche effrénée d'abstraction universelle pour des hommes ayant perdu le sens de leur travail et incapables d'en trouver un plus exaltant que l'organisation statistique de la répliation.

Dépersonnalisation. — La musique du pouvoir ne véhicule plus alors d'information dans un code. Elle est, comme l'idéologie du temps, vide de sens. Le musicien moderne ne dit rien, ne signifie rien sinon l'insignifiance de son temps, l'impossible communication dans la répétition. Il ne prétend plus communiquer avec l'auditeur par un message, bien que ce vide laisse parfois la place au message, car l'auditeur peut y associer ou tenter d'y créer lui-même un ordre. « Nous facilitons le processus pour que n'importe quoi se produise » (Cage). La production musicale n'est plus en faisceau. Non-sens, la musique est source de silence, mais aussi d'émergence créative, elle rejette l'hypothèse d'un fondement naturel des rapports des sons, refuse « l'organisation naturelle de l'expérience sensible »¹. La forme est libérée d'une configuration unique et se fonde sur « un infini labyrinthe d'effets de feed-back »².

Déconcentration et manipulation du pouvoir. — Le bruit de la matière, informel, invendable, ratifie la négation du sens. Cette idéologie du non-sens n'est pas sans inférence politique. En fait, elle annonce l'idéologie de la société répétitive, simulacre de décentralisation du pouvoir, caricature d'autogestion. Toute la musique s'organise sur le simulacre du non-pouvoir. Au lieu de la partition et du chef, l'improvisation est présentée comme forme de composition. En fait, l'ordre le plus formel, la direction la plus précise et la plus rigoureuse se masquent derrière un système évocateur

1. C. LEVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, p. 30.

2. Earle BROWN, *Musique en Feu*, n° 3, p. 30.

d'autonomie et d'aléatoire. L'interprète lui-même n'est que faussement associé à l'élaboration de la musique. Philipp Glass par exemple écrit une musique permettant l'intervention des musiciens. La musique est exécutée par un groupe permanent où les instrumentistes se font face assis en rond. Pas de chef d'orchestre, Glass fait simplement un signe de tête pour démarrer ou pour passer d'une partie à une autre. Pourtant, malgré ces apparences, jamais le musicien n'a été aussi privé d'initiative, aussi anonyme. La seule liberté laissée est celle du synthétiseur : combiner des programmes préétablis. Simulacre de l'autogestion, cette forme de l'interprétation renvoie prémonitoirement à une nouvelle manipulation du pouvoir : dans l'absence de sens de l'œuvre, l'interprète n'a aucune autonomie propre à son action, aucune opération dont l'origine ne remonte à la manipulation du hasard par le compositeur. Gérer le hasard, tirer au sort, faire n'importe quoi, renvoie l'interprète à une impuissance, à une transparence jamais atteintes : il est l'exécuteur obligé de lois probabilistes, comme l'est le gestionnaire d'une société répétitive. Son statut n'est donc pas innocent mais, encore une fois, prémonitoire. L'homme dans l'économie moderne n'y a pas une place différente de celle de l'interprète de Glass : quoi qu'il fasse, il n'est qu'un élément aléatoire dans une loi statistique. Même si tout lui est possible en apparence, les moyennes de ses comportements obéissent à des lois fonctionnelles repérables, abstraites, inévitables. Derrière le désordre de la théorie, c'est donc une musique de la moyenne, de l'anonymat retrouvé dans l'individualité générale, qui donne à entendre « la voix une des choses de l'univers »

(Michel Serres), le bruit de fond dans l'anonymat répétitif et parfaitement maîtrisé.

Comme l'écrit Adorno : « L'irrationalité de son impact, calculée à l'extrême, cherche à tenir les gens en laisse, parodie de protestation contre la suprématie du concept classificatoire. » La mutation d'un champ combinatoire, l'ouverture de grands espaces sonores et le contrôle des interprètes ne donnent pas pour autant tout pouvoir au compositeur. Au lieu de jouer avec la nomenclature limitée de la grille harmonique, il trace les grandes lignes de processus de composition, expérimente l'agencement de bruits libres. Acousticien, cybernéticien, il est dépassé par ses propres outils. C'est l'inversion radicale de l'innovateur et de la machine : les instruments ne servent plus à produire des formes sonores voulues, pensées avant d'être écrites, mais à contrôler des formes inattendues. Alors que Bach produisait l'orgue pour sa musique, le compositeur moderne n'est presque plus que spectateur de la musique que produit son ordinateur. Il est soumis à ses défaillances, surveillant d'un développement incontrôlé.

La musique échappe aux musiciens. Même s'ils croient penser les structures et les théoriser à partir de leur expérience (ou plutôt à côté d'elle), par des emprunts souvent erronés à des mathématiques très mal comprises, leur rôle n'est que de guider le déroulement imprévisible de la production sonore, et non plus de combiner des sons prévisibles issus d'instruments stables. « Le compositeur devient une sorte de pilote appuyant sur des boutons »¹. Il devient agenceur (*program*

1. Iannis XÉNAKIS, *Musique et architecture*, Paris, Casterman, 1971, p. 32.

designer) d'une œuvre floue : quasi vivante, quasi organique, créant elle-même, par son histoire, sa signification. Une œuvre que nul autre que le compositeur ne peut représenter, faute souvent des instruments, inventés pour l'œuvre. Comme en économie politique, et là encore très en avance sur elle, la musique expérimente donc le dépassement des hommes par leur savoir et leurs outils : on n'organise plus la croissance de la production, on s'efforce seulement de réguler une évolution aux lois mal connues (celles de la matière sonore). On produit ce que la technologie rend possible, au lieu de créer la technologie de ce qu'on veut produire.

Elitisme. — Cette dépersonnalisation dans un scientisme statistique aboutit à l'élimination du style, à l'exigence même de son impossible repérage, à la recherche d'une spécificité inimitable (« Tout ce dont il est facile d'imiter le style me paraît suspect »)¹. Il s'agit donc d'écrire la musique dans des formes a-culturées, risquant de disparaître dans l'abstraction statistique générale. Dans la répétition, le groupe qui agence la répétition ne se conserve en tant que groupe autonome qu'en créant artificiellement une distance avec le reste des hommes, en étant le seul à comprendre cette musique du savoir, renouvelant sans cesse son propre système de décryptage des signes.

Ces musiciens démontrent la fragilité de cette stratégie de l'élite du pouvoir : en tentant toujours d'inventer un code nouveau, elle perd toute chance d'en

produire un seul qui soit stable. A force d'accepter le non-sens comme fondement de son pouvoir, elle perd toute chance de faire émerger un objectif acceptable de sa domination.

L'absence de styles exige l'innovation permanente des titres (*Incontri* de Nono, *Construction* de Cage, *Match* de Kagel, *Time Cycle* de Foss) et la concurrence hors des formes traditionnelles de production musicale. Sans rechercher une adéquation à une demande d'auditeur, la musique existe, s'impose. C'est bien là l'idéologie pure du progrès, valeur en soi même s'il est destructeur de valeur d'usage et de communication.

Scientisme; universalité impériale; dépersonnalisation; manipulation; élitisme : tous les traits, tous les fondements d'une idéologie nouvelle de l'économie politique se retrouvent dans la recherche musicale occidentale actuelle. Une musique sans marché s'impose à une élite internationale, qui se retrouve dans ce dépassement des traditions culturelles nationales, à la recherche d'un espéranto nécessaire à son fonctionnement simple, à sa communication efficace. Rêve de l'unité mondiale des grandes organisations par la langue de la musique, une langue qui se légitime par la science et s'impose par la technologie. Universalité que l'enregistrement et la conservation ont fait espérer dès 1859 (avec l'Accord international sur la définition du *la*) et 1880 (avec le Volapuk) et que l'abstraction atonale est en train de réussir. Convergence transnationale et transidéologique autour d'une même perte de la maîtrise de la production dans une abstraction de la science. D'un même pouvoir fondé sur l'a-idéologisme.

Les musiciens sont devenus les symboles de cette

1. STOCKHAUSEN, *VH 101*, hiver 1970-1971.

multinationalité a-idéologique : appréciés dans les lieux de pouvoir les plus internationaux, financés par des institutions de l'Est et de l'Ouest, ils sont l'image d'un art et d'une science communs à toutes les grandes organisations en monologue. Car si, en apparence, il apparaît plus indépendant du pouvoir et de l'argent que ses prédécesseurs parce que plus abstrait, le musicien moderne est, au contraire, plus que jamais branché sur les institutions de pouvoir, séparé des combats de notre temps, enfermé dans des grands centres de production, fasciné par la recherche d'un usage artistique des outils de la gestion des grandes organisations (informatique, électronique, cybernétique...) : il est devenu un docte ménestrel de l'appareil multinational, économiquement peu rentable, produisant une symbolique du pouvoir.

La musique théorique est liquidatrice; elle ratifie la fin de la musique et de son rôle de créateur d'une socialité. Ainsi, le pouvoir, qui s'appuie sur elle, ratifie, utilise et se fonde sur la fin du sens.

Musique où l'aspect visuel et relationnel est en définitive très secondaire, abstraite, elle s'accommode très bien de la technologie du réseau répétitif. Rien n'exclut même que l'élite ne réussisse un jour à en imposer la consommation, non-sens pur, aux sujets du monde répétitif. Elle est donc, peut-être, le substitut des variétés populaires pour les trente ans qui viennent. La musique n'est plus alors, dans la répétition, que le prétexte un peu encombrant à l'existence des musiciens, théoriciens et idéologues; comme l'économie devient le prétexte, peu à peu oublié, au pouvoir des technocrates.

LE BRANCHEMENT DES DEUX CIRCULATIONS : L'ACHÈVEMENT

Le branchement de ces deux productions l'une avec l'autre peut paraître *a priori* artificiel : l'une utilise les harmonies les plus traditionnelles pour ne pas surprendre, l'autre s'inscrit dans une recherche abstraite, dans un corps théorique en crise, refusant les facilités et les codes culturels dominants. L'une s'adresse à une audience de masse qu'il s'agit de faire acheter, l'autre n'a ni marché, ni financement autre que le mécénat, public ou privé. Et pourtant, l'une et l'autre participent à une même réalité, celle de la société occidentale hyper-industrialisée et en crise. Elles sont donc nécessairement branchées l'une à l'autre, ne serait-ce que par leur seule opposition radicale.

En fait, leur branchement est beaucoup plus solide que cette simple antithèse ne l'implique : musique théorique et musique en série renvoient l'une et l'autre une image répétitive de la société occidentale, où la nécessaire production en série légitime le technocrate qui l'agence, la manipule et la distribue universellement. Elles révèlent la standardisation et la technocratie comme deux aspects de la répétitivité universalisée, et la science comme perdant son sens, en même temps que la marchandise liquide son usage. Cet achèvement peut être la condition de la naissance d'une nouvelle musique, au-delà des codes en place, comme elle peut être l'annonce d'une nouvelle dictature de la représen-

tation et la mise en place d'un nouveau code dominant, d'un fonctionnalisme universel. Elle prépare la destruction de tous les systèmes symboliques passés, de tous les réseaux antérieurs où se canalisait l'imaginaire, pour permettre que s'impose celui d'un dictateur, ou pour que chacun y crée le sien.

LES CONCERTS DU POUVOIR

Cette interdépendance des fonctions politiques de musiques si différentes s'entend partout. Ainsi la salle de concert, invention du XVIII^e siècle, reste aujourd'hui encore, quel que soit ce qui s'y donne à entendre, un équipement de pouvoir; comme le musée reste un substitut politique aux marchands dans la gestion de l'art.

Lieu essentiel de la société représentative, le concert reste opératoire en société répétitive. Mais le spectacle y est de plus en plus dans la salle, dans le rapport de pouvoir du public avec l'œuvre et avec l'interprète et non plus dans sa communion avec eux : un public de concert, aujourd'hui, juge plus qu'il ne jouit; la musique y devient un prétexte à l'affirmation de sa culture et non une façon de la vivre. La société répétitive y trouve alors la nécessaire persistance de la mise en scène du politique où les spectateurs reconnaissent, sur scène et dans la salle, l'image d'eux-mêmes et la légitimation de leur pouvoir.

Combien d'erreurs aurait évitées la science sociale,

depuis deux siècles, si elle avait su analyser les rapports entre spectateurs et musiciens et la composition sociale des salles de concerts. On aurait très vite vu s'y refléter, de façon précise, le rapport des spectateurs avec le pouvoir. On aurait vu que la représentation bascule dans la salle quand se met en place la répétition; que l'élite se définit et se protège par l'ésotérisme et l'exigence culturelle des œuvres qu'elle entend; le concert est alors le lieu où elle va se montrer à elle-même qu'elle n'est pas aussi froide, inhumaine et conservatrice qu'on le lui reproche. Pour les autres, le concert est la médiocrité camouflée dans l'ersatz de fête, car « tout ce que l'on distribue aux pauvres ne peut jamais être que la pauvreté »¹. Les concerts populaires, les tournées d'artistes ne sont en effet trop souvent devenus que des copies des disques, dont on veut recréer la froide perfection par l'usage généralisé de *play back*. Le bal populaire, devenu en partie concert, est l'exutoire d'une violence qui perd son sens. Carnaval sans ses masques et sans son tragique canalisé, où la musique n'y est qu'un prétexte à l'incommunicabilité, à la solitude et au silence qu'impose l'intensité sonore, le bal, ou même son ersatz mondain la boîte de nuit, est un lieu où la musique interdit la parole à ceux qui, de toute façon, ne veulent ou ne peuvent pas la prendre. Pour eux, le silence est déjà dans la répétition.

1. CENSOR, *Véridique rapport sur les dernières chances du capitalisme en Italie*, 1976, Ed. Champ libre.

LE MUSICIEN DU POUVOIR :
DE L'ACTEUR AU MATRICEUR

Le musicien est un élément d'un réseau nouveau de pouvoir. Sauf le cas où il s'identifie à une seule œuvre, il est beaucoup plus connu que la musique qu'il écrit ou qu'il interprète. De façon générale l'interprète éclipse l'auteur et, souvent même, lui vole sa création. Il cristallise ainsi les dernières formes du spectacle, nécessaires pour rendre tolérable la société répétitive. Sa fonction n'est plus de créer des moyens de communiquer ou de représenter le monde, mais d'être un *modèle à répliquer*, la matrice dans laquelle s'organisent la reproduction et la répétition. D'où l'importance de la justification de sa fonction par la science, par le style qu'il forme ou par l'idéalisation de son image personnelle. D'où l'importance du processus d'identification : au-delà du temps, gravé dans l'objet, l'artiste devient le mode répliqué. Sa fonction n'est plus musicale, mais unificatrice. Il est un des gènes essentiels de la répétition. Quand le spectacle se dissout en réplification, l'auteur-interprète devient moule. Les Beatles, David Bowie ont joué et jouent ce rôle. Manipulés, exploités par les intermédiaires qui les fabriquent, ou maîtres de leur jeu, ils sont modèles répliqués dans leur style de vie et leur vêtement. Ainsi continuent-ils à jouer le rôle éternel de la musique : créer une socialité. Mais, dans la répétition, cela passe par l'identité et non plus par la différence : *le bouc émissaire est devenu modèle.*

Le langage lui-même est matrice : la conversation des consommateurs est stéréotypée, réduite aux paroles sinon aux titres des chansons, et devient un élément de cette identification radicale. On peut se demander si la musique atonale pourra jouer à terme le même rôle. Aujourd'hui elle ne renvoie à la répétition que parce qu'elle est statistique, macromusique. Mais, après tout, modèle pour un groupe élitare, elle peut se répandre un jour comme attribut du spectacle généralisé. Et, d'une certaine façon on l'a dit, la musique atonale, conçue pour l'écoute abstraite, se prête infiniment mieux à l'enregistrement et à la réplification que l'harmonie, conçue pour le spectacle.

La réplification se trouve alors subtilement à l'origine d'une fête étrange, où tous les masques seraient identiques. D'un Carnaval parmi les pénitents du Carême. D'un Carnaval tragique puisque le mimétisme y joue à plein. Même dans le cas où il se veut critique et où l'identification se fait sur un modèle non conformiste, le processus de réplification fonctionne; l'anticonformiste crée une norme de réplification et la musique n'est plus, dans la répétition, qu'un détour dans la normalisation idéologique.

LA DÉLOCALISATION DU POUVOIR

Dans ce processus, les modes de raccordement de la musique au pouvoir sont bouleversés. Alors que la représentation constitue une hiérarchie complexe de

styles et de consommation musicale, les deux musiques de la répétition ont une même fonction de nivellement général, une élite de pouvoir exceptée. Dans la représentation, la musique revêtait auprès des classes moyennes un prestige social d'autant plus grand qu'elle incarnait les valeurs culturelles des classes supérieures en même temps qu'elle leur permettait de se distinguer des classes pauvres, avec le piano, par exemple, moyen d'accès, pour la moyenne bourgeoisie, au simulacre de la représentation de la musique et à la culture romantique. Ceci disparaît dans la répétition.

D'une part, la musique populaire n'est plus hiérarchisée en classes. Elle est la même du haut en bas de l'échelle sociale, car les medias ont considérablement réduit le temps de pénétration sociale et géographique d'un succès, en même temps que sa durée de vie. Dans les bals populaires ou les boîtes de nuit des capitales, on entend de plus en plus la même musique, on y danse les mêmes danses. Mais il ne s'agit plus, comme au Moyen Age, d'une circulation de l'inspiration du peuple vers les cours, mais d'une uniformisation des marchés auxquels s'adresse l'appareil industriel.

D'autre part, la musique savante est réservée à une élite de concert. Elle n'est plus diffusable dans la bourgeoisie moyenne, les instruments et les techniques qu'elle utilise la rendant incommunicable, non représentable par des amateurs. Elle est une musique localisée à des spécialistes de l'aléatoire, un spectacle de techniciens pour technocrates.

Le jeu du différentiel consommatoire, créateur de désir individualiste, persiste dans la « chaîne hi-fi ». Mais, à mon sens, une fois passée la période de la fasci-

nation technologique, s'installeront une banalisation de ces objets et une identification au groupe dans la répétition en série, comme pour l'automobile ou le disque.

Ainsi, la musique est devenue un élément de reproduction normalisée de la force de travail et de régulation sociale. En cela, elle est à la fois *Ordre* et *Transgression*, support de *Carême* et ersatz de *Carnaval*. En même temps que changeait la technologie de sa diffusion, la déritualisation de la musique s'est accélérée, son rôle artificiel a quasiment disparu, et s'est instituée, au-delà de son spectacle, une musique de l'identité.

En poursuivant le parallèle, on dirait que l'auditeur devant son électrophone n'est plus que le spectateur solitaire d'un reste de sacrifice. Sans doute, une mémoire héréditaire du processus maintient-elle cette puissance de communauté de la musique, même dans la solitude de son écoute. Mais la disparition de la cérémonie et même du spectacle sacrificiel détruit toute la logique du processus : il n'y a plus de champ clos du sacrifice, dans le rituel ou la salle de concert. La menace de meurtre est partout. Comme le pouvoir, elle se glisse dans les domiciles, menaçant tout individu où qu'il soit. La musique, la violence, le pouvoir ne sont plus localisés dans des institutions.

Alors la musique ne peut plus affirmer que la société est possible. Elle répète, en achevant sa liquidation, le souvenir d'une autre société où elle trouvait son sens. Elle annonce, dans la disparition du sacrifice canalisateur et dans l'émergence de la répétition, une menace de retour de la violence essentielle. Ainsi, par où qu'on l'aborde, la musique, dans nos sociétés, renvoie à la menace de mort.

répétition, silence et fin du sacrifice

RÉPÉTITION ET SILENCE

Ce n'est pas un des moindres paradoxes de cette recherche que de déceler l'uniformité dans une musique si multiforme, la répétition dans une société qui parle tant de changement, le silence au milieu de tant de bruits, la mort au cœur de la vie. En fait, partout, la diversité, le bruit et la vie ne sont plus que des masques d'une réalité mortelle : le Carnaval se fond en Carême et le silence s'installe partout.

D'abord, il faut constater que la production en série contraint au silence. Lieu du travail programmé, anonyme et dépersonnalisé, il impose un silence, une domination de l'organisation sur les hommes. Les fabricants de la marchandise en série n'ont ni les moyens ni le temps de se parler et de vivre leur production. Au temps de la représentation, de la production individualisée dans le capitalisme concurrentiel, l'œuvre existait et prenait forme dans un temps concret, vécu. Aujourd'hui, ni le musicien, ni l'ouvrier qui produit le disque sur une machine automatique, n'ont le temps de vivre cette musique. La série, c'est la programmation, le bruit monotone et répété des machines imposant le silence aux travailleurs. Avec l'automation croissante du processus, ce silence dans

la réplication s'accroît. De moins en moins d'hommes travaillent sur des machines à la manipulation silencieuse de la parole piégée. Extraordinaire spectacle de ce double silence des hommes et des marchandises dans l'usine. Lourd spectacle, puisqu'à la sortie de l'usine les marchandises parleront beaucoup plus que les hommes qui les ont fabriquées.

Dans la consommation aussi, le silence est de règle : la répétition en série de modèles uniformes, diffusés en masse, réversiblement échangeables en monnaie, interdit en définitive la communication par différence à travers les objets. Ainsi, nous ne sommes presque plus dans une société de représentation, où les hommes se parlaient par les objets dont ils usaient différemment. La dépense d'identité, le masque de Carnaval créateur de différences, voulus dans les sociétés hiérarchisées, sont en train de *laisser la place à des vagues successives d'indifférenciation collective*. Le critère de beau devient l'unanimité, comme le critère de l'usage se confond, dans le hit-parade, avec la quantité vendue. Le pouvoir, délégué dans la représentation, est, dans la répétition, approprié par une minorité de savoir.

Contrairement aux idées à la mode d'aujourd'hui, le triomphe du capitalisme privé ou d'Etat n'est pas d'avoir su piéger le désir de différence dans la marchandise, mais d'avoir su aller beaucoup plus loin, pour faire accepter l'identité de la série comme refuge collectif devant l'impuissance et l'isolement. Il est devenu « un terrorisme tempéré par le bonheur, le bonheur de chacun à sa place » (Censor)¹. Car, avec

1. *Op. cit.*

le disque, comme avec toute la production en série, c'est la sécurité qui l'emporte sur la liberté : on sait qu'il n'arrivera rien car tout l'avenir est déjà gravé. Alors, l'identité crée le mimétisme des désirs et donc la rivalité; et, là encore, la répétition rencontre la mort. Le retour à la violence aujourd'hui n'est donc pas dû à une excessive volonté de différences mais, au contraire, à la production en série de rivalités mimétiques et à l'absence de polarisation de cette violence vers une activité sublimante.

La mise en place de la réplique générale transforme alors les conditions du contrôle politique. Il ne s'agit plus de faire croire, comme dans la représentation. Mais, par un contrôle direct, canalisé, par le silence imposé au lieu de la persuasion, de Faire Taire.

Cette stratégie n'est pas nouvelle : j'ai montré plus haut que le pouvoir royal a laissé se développer la presse écrite quand il y a vu un moyen de canaliser les rumeurs et de remplacer libelles et tracts. Aujourd'hui, la diffusion répétitive joue, pour le bruit, le même rôle que la presse a joué pour le discours. Elle est devenue un moyen d'isoler, d'empêcher la communication directe, localisée, anecdotique, non répétable, et d'organiser le monologue des grandes organisations. Il ne faut plus alors chercher le rôle politique de la musique dans ce qu'elle véhicule, ses mélodies ou ses discours, mais dans son existence même. Par sa présence envahissante, assourdissante, le pouvoir peut être tranquille : les hommes ne se parlent plus. Ni d'eux-mêmes ni du pouvoir. Ils entendent les bruits des marchandises où se canalise collectivement leur imaginaire, où se vivent leurs rêves de socialité et leurs

exigences de dépassement. L'idéal musical devient presque alors un idéal de santé : la qualité, la pureté, l'élimination des bruits : faire taire les pulsions, désodoriser le corps, le vider de ses exigences et le réduire au silence. Il ne faut pas s'y tromper : si toute la société accepte de se parler si fort par cette musique, c'est qu'elle n'a rien d'autre à se dire, qu'elle n'a plus de discours ayant un sens à tenir, et que même le spectacle n'est plus qu'une des formes, parmi d'autres et peut-être dépassée, de la répétition. En ce sens, la musique sans sens, liquidatrice, est le prélude d'un froid silence social où l'homme viendra s'achever dans la répétition. A moins qu'elle ne soit l'annonce de la naissance d'un rapport radicalement neuf au monde.

CONTROLE DU BRUIT

L'absence de sens est, on l'a dit, le non-sens, mais aussi la possibilité de tous les sens; si l'excès de vie est mort, le bruit est vie, et la destruction dans la marchandise des codes antérieurs est peut-être la condition nécessaire d'une réelle créativité. Ne plus rien avoir à dire dans une certaine langue est une condition nécessaire de l'esclavage, mais aussi de l'émergence d'une subversion culturelle.

Aujourd'hui, la machine répétitive a produit le silence, le contrôle politique centralisé de la parole et, plus généralement, du bruit. Partout le pouvoir réduit le bruit des autres et ajoute la prévention du son à

son arsenal. L'écoute devient un moyen essentiel de surveillance et de contrôle social.

Aujourd'hui, tout bruit évoque une idée de subversion. Il est réprimé, surveillé. Ainsi, interdire le bruit dans les immeubles après une certaine heure conduit à surveiller les jeunes, à dénoncer la nature politique de leur tapage. On peut donc évaluer la puissance du politique à sa législation sur le bruit et à l'efficacité de son contrôle. L'histoire du contrôle du bruit et de sa canalisation dit d'ailleurs beaucoup sur l'ordre politique qui se met aujourd'hui en place.

La répression des bruits et tapages n'était, avant la révolution industrielle, l'objet d'aucune législation générale. Le droit au bruit était un droit naturel, une affirmation de l'autonomie de chacun. Avec le pouvoir central apparaît la première série de textes « protégeant la tranquillité publique ». Depuis, l'idéologie et la législation de la représentation ne sont qu'en théorie hostiles au bruit. Le silence règne dans les concerts de la bourgeoisie. Ailleurs, on ne cherche pas à l'imposer : pour faire croire, le silence n'est ni possible ni souhaitable.

La loi du 22 décembre 1789 et l'article 99 de la loi du 5 avril 1784, complétés par le décret du 5 novembre 1926 (art. 48) n'ont prévu, en France, que des punitions symboliques : l'article 479 du Code pénal français en vigueur au début du xx^e siècle punissait de 11 à 15 F les auteurs de bruits ou tapages injurieux et nocturnes. Le contrôle du bruit était réservé aux autorités locales, peu coercitives, et lié à la surveillance de la tranquillité, c'est-à-dire de la conformité à la norme. Rien de réellement répressif n'existe en ce temps. En France, les textes seront cependant un peu utilisés

pour un contrôle précis du droit de réunion, toujours lié au bruit (21 mai 1867 contre une salle de danse; 18 juin 1908 contre une salle de concerts...).

La première campagne réellement significative contre le bruit eut lieu en France en 1928 à l'initiative de groupes sociaux dominants. Le « Touring-Club de France », qui l'organisait, voulait obtenir du gouvernement une législation globale sur les bruits industriels et les bruits de la circulation. Il prit comme devise : « Le silence de chacun assure le repos de tous. » Il ne réussit qu'à sensibiliser peu à peu le pouvoir à l'intérêt de contrôler le bruit.

Ce contrôle allait se manifester d'abord symboliquement sur un objet sonore individualisé : l'automobile. A la fois bruyante, masque et instrument de mort, elle est forme de pouvoir individualisé. L'automobiliste est donc doublement puissant : le bruit qu'il peut faire est forme de violence, et son camouflage garantit son impunité. Ainsi, on peut risquer l'hypothèse que l'usage de l'avertisseur dans une ville renvoie à la capacité politique et subversive de cette ville, et que la mise en place de son contrôle y révèle un renforcement crédible du pouvoir politique sur les éléments subversifs. Or la voiture s'est développée avec la mise en place de la répétition et donc du contrôle du bruit. L'article 25 du décret du 31 décembre 1911, qui faisait obligation de klaxonner, précisait : « Toutefois, dans les agglomérations, le son émis par l'avertisseur devra rester d'intensité assez modérée pour ne pas incommoder les habitants ou les passants, ni effrayer les animaux. L'usage de trompe à sons multiples, des sirènes et des sifflets est interdit. »

Le Code de la route réglementa pour la première fois au monde en 1939. L'ordonnance générale de police du 18 février 1948 sur la circulation précise que « tous les véhicules, sauf les poussettes et les voitures tirées ou poussées à bras, doivent être pourvus d'un avertisseur sonore qui doit être utilisé exclusivement à prévenir de leur approche les autres véhicules ou les piétons. Cet appareil doit avoir une portée suffisante et pouvoir être actionné de manière à laisser aux conducteurs et aux piétons le temps de se ranger ou de livrer passage ».

Un peu plus tard, presque partout, ce contrôle du bruit urbain va être réalisé, au moins dans les villes politiquement les mieux contrôlées, où la répétition est la plus avancée.

A certains moments ritualisés cependant, on le voit y réapparaître, de façon exemplaire : l'avertisseur émerge alors comme une forme dérivée de la violence masquée dans la fête. Il n'est que d'observer, dans un tel moment, comment ce bruit se propage en écho pour deviner ce que peut être la propagation épidémique de la violence essentielle. Le bruit des avertisseurs un soir de Jour de l'An est, à mon sens, pour les conducteurs, un substitut inconscient au Carnaval, lui-même substitut à la fête dyonisiaque préalable au sacrifice. Un moment rare, où les hiérarchies se masquent sous les carrosseries, et où une inoffensive guerre civile parcourt, pour un temps, la cité.

Pour un temps bref, car viennent ensuite se réinstaller le silence et le monopole centralisé de l'émission, de l'écoute et de la surveillance du bruit. Contrôle essentiel, car, s'il est efficace, il réprime l'émergence d'un

ordre nouveau et la remise en cause de la répétition. Il ne l'est pas dans la représentation qui, pour faire croire, a besoin de laisser parler. Il le devient dans la répétition.

Que l'on m'entende : contrôler les bruits n'est pas imposer le silence au sens banal. Mais un silence sonore, bavardage inoffensif ou cris récupérables.

LE VOL DU TEMPS DE L'USAGE

La représentation stockait le temps de l'échange dans la monnaie. La répétition va stocker le temps de l'usage. Dans la répétition, la demande sociale d'un service s'exprime en terme de possession d'un objet plus que de son usage : la demande sociale de musique se canalise en demande de disques, la demande de santé en médicaments. L'homme répliqué trouve un plaisir dans le stockage des instruments d'un ersatz déritualisé de sacrifice. Il n'a plus aucune incitation à l'intériorisation de l'acte, à vivre sa réalité, hasardeuse, approximative. L'absence de bruit (de tâche, d'erreur) dans des objets stockables est devenue critère de jouissance.

Aujourd'hui, la répétition est en cours, alignement de toute production sur une norme, suppression du rapport direct entre le travailleur et le consommateur. Ce processus est au cœur de l'évolution économique, et il vient de très loin. Déjà, on l'a vu, quand la monnaie a remplacé le troc, un outil s'est répété avec l'empreinte du pouvoir, faisant oublier les anciens modes d'échange,

piégeant le temps, répression d'un rapport humain fondamental, mise en scène du troc. *Comme la monnaie stocke le temps de l'échange par l'enregistrement des valeurs relatives des choses, la répétition stocke le temps de l'usage par l'enregistrement de leurs valeurs absolues.*

A un certain niveau, l'accumulation exige en effet d'accepter de posséder, de stocker de l'usage. Il faut donc proposer la non-dépense des revenus, l'abstinence, le Carême, comme forme de jouissance. En évacuant le temps de l'usage, après que la représentation eut évacué celui de l'échange, la répétition permet une croissance explosive de la production : elle eût été impensable si les hommes avaient dû prendre le temps de négocier le prix lors de l'achat de l'objet vendu, et elle eût été vite freinée s'ils devaient se contenter de produire les services au rythme où ils sont consommés. La croissance en aurait été réduite à la combinatoire. Aller au-delà exige donc le stockage, comme le Carême exige la pénitence. Pour qu'une telle société survive, il faut bien alors qu'on puisse y vivre une jouissance à se conformer à la norme, à la répétition, à l'esclavage et à la pénitence.

Et là est peut-être la clé du processus de la répétition tel qu'il se met en place aujourd'hui. La répétition devient jouissance comme la musique répétitive : par effet hypnotique. La jeunesse d'aujourd'hui est peut-être en train d'expérimenter cette fabuleuse et ultime canalisation des désirs : *dans une société où le pouvoir est si abstrait qu'il ne peut plus être pris, où la pire des menaces ressenties est la solitude et non l'aliénation, la conformité à la norme devient jouissance d'appartenance, l'acceptation de l'impuissance installe dans le confort de la répétition.*

La dénonciation des « anormaux » et leur usage comme innovateurs¹ est alors une phase nécessaire de la mise en place de la répétition. Mais si le dressage et l'enfermement sont les annonciateurs de la répétition, l'enfermement n'est plus nécessaire lorsqu'on réussit à y faire jouir de la norme.

LE STOCKAGE DE LA MORT

La musique est donc aujourd'hui, par bien des aspects, annonce lancinante de mort. Depuis que des orchestres existaient là où le travail consistait à mourir, mort et musique sont devenues un couple indissoluble. La présence du musicien sur tous les lieux du meurtre rituel, où son rôle est formidablement ambigu, renvoie à l'essentiel de la musique : sacrifice, musique et bouc émissaire forment une indestructible totalité. Les orchestres de Dachau ne sont que les modernes et monstrueuses résurgences de cette abominable et permanente promiscuité.

Aujourd'hui encore, la mort est partout dans la musique, et ce n'est pas un hasard si beaucoup de grands musiciens ont choisi la mort physique (Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Otis Redding) ou la mort institutionnelle (les Beatles, les Stones). Ni si la musique théorique assume le bruit et la violence sans contrôle. Ni si la musique répétitive et l'hyper-

1. Cf. Lucien SFEZ, *Critique de la décision*, p. 160 et p. 330.

réalisme s'affichent littéralement comme meurtre de la création, annonce blasphématoire de la mort d'une société où la réalité n'est qu'un artifice normé, liquidateur. Ni si on peut détecter cette présence de la violence et de la mort dans tous les lieux de la répétition.

Car, plus généralement, la mort est présente dans la structure même de l'économie répétitive : *Le stockage du temps de l'usage dans l'objet marchand est, fondamentalement, annonce de mort.*

En effet, transformer un usage de temps en objet stockable permet de vendre et de stocker des droits d'user, sans user réellement, d'échanger à l'infini sans jouir de l'objet, sans vivre sa fonction.

Aucun acte humain, aucun rapport social, ne semblent échapper à cet enfermement dans la marchandise, à ce passage de l'usage au stockage. Pas même l'acte le moins séparable de l'usage du temps, à savoir la mort. La répétition semble, en effet, en voie de réussir aujourd'hui à la piéger en objet et à accumuler son enregistrement. Pour cela elle opère en deux temps : d'abord, faire entrer la mort dans l'échange, c'est-à-dire la représenter, la mettre en scène et vendre son spectacle. Cette étape est franchie, non seulement par les films où les acteurs sont réellement assassins, mais aussi dans les « Suicids Motels » américains, où chacun peut choisir et acheter une mise en scène de sa propre mort et la réaliser. Puis, et c'est le deuxième temps, non encore concrétisé, elle peut se répéter, piéger le temps de l'usage, c'est-à-dire séparer l'achat du droit à une mort de sa mise en œuvre. Ainsi, verra-t-on collectionner des moyens de se donner la mort et des « droits à la mort », comme on collectionne des

disques ; des droits à des morts différentes (gaie, triste, solitaire, collective, lointaine ou familiale, sans douleur ou après torture, en public ou en privé). Ce signe sera, à mon sens, l'expression ultime du code de la possession. Cette commercialisation de la mort, représentée dans la marchandise et stockée dans l'économie répétitive est, à mon sens, inévitable dans les trente ans qui viennent. Elle signifiera la mise en place définitive de la société de répétition. Elle peut paraître invraisemblable, inacceptable, d'autant plus absurde que la mort est l'une des rares opérations dont l'usage de l'une des formes est exclusif de l'usage des autres.

Et pourtant, d'une certaine façon, ce stockage de la mort est déjà réalisé ; ce passage de la représentation à la répétition, de l'échange de la mort au piège du temps de la mort a déjà eu lieu. Mais autrement que par le chemin précédent. Et ce détour explique, à mon sens, une des réalités les plus difficilement explicables par les sciences humaines : le stockage par les puissances nucléaires des moyens de détruire plusieurs fois la planète. En effet, on ne peut le comprendre que si on l'interprète comme ce stockage de la mort annoncé plus haut, mais collectivement et non individuellement réalisé, voie à la fois la plus directe et la plus tolérable d'achever la société répétitive : s'il est évidemment difficile de conduire les hommes à faire individuellement un tel saut vers l'absurde en achetant des droits à mourir plusieurs fois, on peut plus facilement leur faire voter ou leur imposer un budget de la Défense qui finance de tels droits, sous prétexte de tuer les autres pour se défendre soi-même. A la limite, on peut déduire de ce qui précède que si les « Suicids Motels » se dévelop-

pent rapidement, et si on en vient à vendre et à collectionner les droits de les utiliser, la course aux armements cessera d'elle-même, les individus ayant relayé les Etats dans l'extension ultime du champ de la répétition, le stockage collectif de mort étant devenu stockage individuel.

Etrange conclusion : dans le champ de la marchandise, le seul moyen d'arrêter aujourd'hui la course aux armements est de promouvoir la vente et la collection privée de droits et de moyens du suicide.

Tout annonce aujourd'hui dans nos sociétés la mise en place d'un processus de répétition. Parce que la mort y est visible, assourdissante, parce que la violence revient sur nous, non seulement dans la guerre mais dans l'art, c'est-à-dire dans la connaissance, nous refusons d'en prendre acte, de l'assumer et de rechercher une stratégie pour s'y opposer. Mais, peut-être aussi parce que s'opposer à la répétition et à la mort exigerait d'avoir le courage de dire en quoi les solutions classiques qu'offrent l'économie et la politique sont inefficaces, et en particulier d'admettre que le matérialisme est aujourd'hui devenu une stratégie, parmi d'autres, de la lugubre mise en place de la répétition ; de se donner les moyens de construire une tout autre économie politique que celle de la représentation, où la mort serait acceptée pour ce qu'elle est : *une invitation à être pleinement soi-même pendant la vie.*

la société répétitive

Voici le moment venu de décrire l'évolution de notre société à partir de sa musique. Voici le temps de la société répétitive. Il n'y a, dans l'analyse qui suit, ni polémique ni jugement de valeur. Simplement l'analyse poussée jusqu'à la caricature d'un temps qui vient. Un temps où la mort est partout présente. Si présente qu'elle exige, si on la refuse, un urgent sursaut. Il est possible. Et écrire sur elle en fait partie, à moins que cette écriture même ne soit qu'un élément dérisoire de la répétition.

La mise en place de la société répétitive peut se lire aujourd'hui à travers tous les processus de la production de signes marchands. En généralisant à peine les résultats de l'analyse faite sur la musique et la mort, on peut peut-être faire percevoir la logique d'ensemble de ce processus économique, radicalement différente de celle qui précède. Son analyse renvoie à d'autres modèles, d'autres sciences, d'autres théories économiques et donc d'autres interprétations de sa crise, que celles adaptées aux crises du processus de représentation, crises de normalisation et dissonances.

La crise ne renvoie plus alors à la panne, à la rupture comme dans la représentation, mais à une diminution de l'efficacité de la production de demande, à un excès de répétition. *Métaphoriquement, elle renvoie au*

cancer, alors que la crise de la représentation renvoie à la crise cardiaque. C'est en cela que toutes les perceptions théoriques de la crise actuelle restent aujourd'hui très balbutiantes : faute d'une perception claire des lois de l'économie politique de la répétition, celles de sa crise et de son incapacité à légitimer une demande restent mystérieuses. Je voudrais ici, en écho de l'économie de la musique, dégager quelques-uns des grands traits de ces *processus de répétition* et de la *crise de prolifération* qui peut y surgir lorsqu'elle ne peut plus fonctionner de façon stable, et montrer en quoi les théories économiques dominantes ne sauraient en rendre compte.

L'ÉCONOMIE POLITIQUE DE LA RÉPÉTITION

L'économie répétitive est d'abord caractérisée par la mutation du mode de production de l'offre en raison de l'irruption d'un nouveau facteur de production, *le moule*, qui permet la reproduction en série d'un original. Cette donnée évidente pour qui observe notre réalité, est encore aujourd'hui complètement négligée par l'économie politique et par toutes les analyses de la société. Toutes les théories dominantes, y compris le marxisme, analyse critique de la représentation, continuent à raisonner comme si chaque objet était différent des autres et produit avec un travail isolable en soi. En fait, avec la répétition, l'essentiel de la théorie est à reconstruire, puisqu'une quantité

donnée de travail, celui du *matriceur* producteur du moule, peut produire des copies en grand nombre. Ainsi le travail nécessaire à la production n'est plus une donnée intrinsèque de l'objet, mais une fonction du nombre d'objets produits. L'information incluse et transmise joue alors le rôle d'un stock de travail passé, d'un capital.

Ces moules sont partout : programmes d'ordinateurs, plans de voitures, formules de médicaments, dessins d'appartements, etc. Cette mutation change également l'usage des choses. Le travail représentatif avait un usage qui disparaît dans la série. L'objet le remplace mais perd son sens personnalisé, différencié. Paradoxe : l'objet échange son utilité contre son accessibilité. Un travail important doit alors être consacré à lui donner un sens, à produire une demande pour cette répétition.

La répétition se met en place par le dépassement, dans la production en série, de toutes les productions marchandes encore aujourd'hui inscrites dans le réseau de la représentation. Forme ultime, elle signifie la répétition de toute la consommation individuelle ou collective, le remplacement du restaurant par les repas cuisinés, de la couture par le prêt-à-porter, de la maison individuelle établie sur des plans personnels par des productions en série sur des plans types, de l'homme politique par le bureaucrate anonyme, du travail spécialisé par la tâche standardisée, du spectacle par son enregistrement.

Dans ce réseau, la production n'est plus le lieu essentiel de la création ni de la compétition. Celle-ci a lieu en amont lors de la création des moules, ou en

aval dans la production de demande. Car l'existence de séries ne suppose pas nécessairement leur uniformité ni le grand nombre d'exemplaires. Comme dans la musique, la répétition exige au contraire de tenter de maintenir la diversité, et de produire un sens à une demande.

Dans l'économie répétitive, le progrès technologique n'a plus lieu à partir d'innovations individualisables, mais par basculement d'un système technologique complet. Ainsi, dans l'industrie du disque, une mutation majeure exige un accord mondial entre les principaux producteurs pour commercialiser les vidéo-disques et leurs appareils de diffusion, et éviter une concurrence entre les divers procédés possibles ; dans celle de l'automobile, la décision unanime de faire émerger la voiture électrique et non une concurrence de divers véhicules n'utilisant pas le pétrole.

L'essentiel du travail est hors de la production des objets, occupé à produire la demande et à distribuer les marchandises ; alors le coût de production de l'objet devient une fraction décroissante du prix de vente au consommateur et la répétition le lieu essentiel d'une utilisation de travail improductif. Pour produire cette demande, le système de prix et la publicité ne jouent qu'un rôle mineur. Les comportements des consommateurs n'étant plus prévisibles à l'intérieur de codes fixes, mais au contraire très volatiles et instables, le marketing ne peut que s'effacer. Le grand nombre de produits lancés, de faible coût et pour des marchés très étroits, assure le succès commercial global. Le consommateur consacre une part importante de son temps à la sélection de produits présentés sans grande dis-

crimination et d'usage très peu différenciable, si ce n'est par un classement, établi suivant des processus mystérieux, auxquels on lui fait croire qu'il est associé par des simulacres de vote.

Le statut économique des matricieurs est alors une variable cardinale, qui détermine l'organisation économique de la société de répétition. Suivant qu'ils acquièrent le statut des auteurs, ou que ceux-ci le perdent, on verra se mettre en place une organisation sociale très différente. On peut prévoir, dans les économies très développées, une décentralisation du pouvoir si leur protection est assurée, comme dans la musique, par un système d'édition et de sociétés de matricieurs collectrices de droits ou, au contraire, une accentuation de la centralisation du pouvoir politique s'ils restent salariés d'entreprises privées ou de l'État.

A mon sens, la centralisation est dans la logique de la socialisation croissante, évoquée plus haut, des droits d'auteurs dans la répétition. La part des mass-media augmentant dans ces droits, le statut non salarié du musicien sera de plus en plus difficile à défendre. Il est encore moins prévisible dans les autres secteurs, où la notion même de matricieur est extrêmement difficile à dégager, la fonction créative étant répartie tout au long du processus de production et le droit d'usage (le brevet) possédé par l'organisation ou le détenteur de son capital, et non par l'inventeur.

L'essentiel du temps de l'échange et de l'usage est déjà incorporé dans les marchandises. Les rares aspects de la vie encore non marchands aujourd'hui (la nationalité, l'amour, la vie, la mort) seront alors piégés dans l'échange. On vendra leur spectacle, mais aussi leurs

accessoires puis leur stockage. L'usage des services (les loisirs, la santé, la nourriture) sera ainsi transformé en objet stocké.

Détour obligé dans la consommation de marchandises aussi longtemps qu'on n'aura pas su aussi les produire, les consommateurs peuvent être remplacés par des machines à user et à détruire la production, chassant définitivement l'homme de l'économie répétitive qu'il encombre encore aujourd'hui. La marchandise aussi peut disparaître : comme la monnaie est devenue substitut comptable du dialogue, la marchandise peut être remplacée par le signe pur, forme commune du stockage : pochette de disques, ticket de voyage, de restaurant, de vêtement, de vie, de mort, passeport, billet d'amour. La marchandise, aujourd'hui support du code de la valeur, aura alors vécu. L'homme aura disparu de l'échange et de l'usage. L'économie politique du non-sens se sera installée : sans homme ni marchandise.

Enfin, il ne faut pas confondre répétition avec stagnation. Au contraire, la répétition exige la destruction permanente de la valeur d'usage des répétitions antérieures, c'est-à-dire une dévalorisation rapide du travail passé et donc une croissance accélérée. Comme dans le *Combat de Carnaval et Carême*, où quatre personnages font circuler des cruches — échange sans usage — et les brisent, Bruegel annonce encore que la crise est au bout de la répétition. Le processus de la répétition contient alors en lui-même, dans son accélération, le risque de sa remise en cause.

LA CRISE DE PROLIFÉRATION

L'économie de la répétition annonce une autre forme de crise que celle à laquelle nous sommes habitués dans les schémas de la représentation. La crise n'est plus panne, rupture. Elle n'est plus dissonance dans l'harmonie, mais excès dans la répétition, baisse d'efficacité dans le processus de production de la demande et explosion de violence dans l'identité. Elle est beaucoup moins aisée à conceptualiser, et beaucoup plus difficile à circonscrire, que celle de la représentation.

Essentiellement, la prolifération est la manifestation de la difficulté de faire consommer la production, de donner un sens aux marchandises, donc de produire une demande au même rythme que l'offre répétitive. Le processus de répétition normalisée ne peut en effet fonctionner que si, en même temps que se produisent les marchandises, les désirs se piègent et s'expriment en marchandises. Si ces nouveaux besoins tardent à apparaître, si les politiques de relance de la consommation, keynésienne et structurelle, échouent, la production va proliférer sans trouver de débouchés, se répéter sans s'user et donc mourir d'un excès de vie, d'une réplication excessive, incontrôlée, *cancérogène*.

De plus, la répétition crée l'identité, donc la rivalité, premier pas vers le retour de la violence. La mimésis supprime tout obstacle au meurtre, tout bouc émissaire.

La renaissance de la violence dans nos sociétés, qu'annonçait si prophétiquement la pop-music des années soixante, est l'amorce de cette crise de prolifération, par le silence qu'elle implique et la mort qu'elle annonce. La violence d'aujourd'hui n'est pas celle qui oppose des hommes que tout sépare, mais, au contraire, l'affrontement ultime de copies d'un moule qui, animées des mêmes désirs, ne peuvent les satisfaire qu'en s'exterminant l'une l'autre.

Deux stratégies sont alors possibles : la crise de prolifération peut être soit contenue, soit accompagnée à son terme pour faire naître un autre ordre social.

Dans la première stratégie, améliorer l'efficacité de la production de la demande est la clé du fonctionnement de la société. Le keynésianisme est le balbutiement de cette interrogation sur la production de demande. Il agit sur des agrégats mais pas sur les structures de la production de la demande, c'est-à-dire pas sur le système complexe et varié des media, vitrines des produits, ni sur l'ensemble du processus idéologique et concret de production des consommateurs eux-mêmes. Or, c'est là où devra se situer le cœur des politiques économiques de refoulement à venir. Au-delà, contenir la crise, c'est tenter de donner un sens à la production, une valeur d'usage à la marchandise. Tout progrès est d'ailleurs aujourd'hui pensé dans une réhabilitation de la valeur d'usage, de la durabilité des produits, dans la recherche de débouchés nouveaux pour les produits répliqués, d'une plus grande légitimité de la définition de la consommation ou de l'organisation de la production, c'est-à-dire dans un aménagement économiste du processus de production répétitif. L'appropriation col-

lective des moyens de produire l'offre et la demande aide ainsi à contenir la crise plus qu'elle ne sert à bouleverser les codes. Le risque est même grand qu'une telle appropriation ait des effets réactionnaires en rendant plus efficace la normalisation culturelle et en donnant une plus large assise au marché répétitif. Alors que l'expérience montre qu'au contraire le profit est parfois le moteur même de cette subversion, l'attrait immédiat de profit l'emportant sur le souci de censurer.

Une telle réponse à la crise revient en effet à donner à entendre à tous le spectacle enregistré de productions réservées, au temps de la représentation, à une minorité. Certes, on peut contenir ainsi durablement la crise de prolifération. Mais faire entendre Bach ou Stockhausen à tous est-il un projet suffisant pour exprimer une réalisation de la société? Rendre disponible la création d'une élite est-il la marque de l'épanouissement? Faut-il alors tenter de rendre leur usage aux choses? Est-ce au socialisme à retarder la destruction des codes marchands que le capitalisme sait si bien accomplir lui-même? Ou bien ne vaut-il pas mieux laisser s'accomplir le broyage général des codes anciens pour que naissent les conditions d'une langue nouvelle? Même s'il le voulait, un tel socialisme, réactionnaire, ne pourrait empêcher qu'une telle extermination se poursuive et que, à un moment ou à un autre, on en vienne à *rompre avec la jouissance du simulacre de l'usage dans la norme et le stockage des signes*.

Déjà, dans la répétition même, certains détournements annoncent sa remise en cause radicale : la circulation proliférante d'enregistrements pirates, la multiplication des stations de radio interdites, le détour-

nement des signes monétaires en mode de communication de messages politiques interdits, annoncent l'invention d'une subversion radicale, un mode nouveau de structuration sociale, une communication non réservée à une élite de parole. Quand on y répète à l'identique, de plus en plus vite, des messages de plus en plus pauvres, le pouvoir flotte dans la société, comme la société flotte dans la musique. Dans la représentation, le pouvoir est localisé, mis en scène. Ici, il est partout, toujours présent, bruit menaçant, écoute permanente. Dans la société répétitive, l'homme politique, incarnation majeure, avec la vedette, de la société représentative, perd son rôle au détriment des institutions d'écoute et de bruits. A terme, le spectacle politique lui-même, aujourd'hui déjà réduit à son plus haut niveau, peut disparaître, sans que le pouvoir ne se dissolve, comme il a disparu dans la grande entreprise, où la légitimité est dans l'efficacité et la compétence de cadres anonymes et interchangeableables, et presque plus dans la personnalité du président.

Dans la seconde stratégie, une nouvelle théorie du pouvoir est alors nécessaire. Une nouvelle politique aussi : l'une et l'autre exigent l'élaboration d'une politique du bruit et, plus subtilement, une explosion de la capacité de création d'ordre à partir du bruit de tous les individus, hors de la canalisation de la jouissance dans la norme.

Prendre du pouvoir, c'est ainsi faire entendre sa voix. Mais pas nécessairement dans les instances de la mise en scène du pouvoir, instances dont la fonction est peut-être en train de disparaître. Au sens propre, une « prise de pouvoir » n'est plus possible dans une société

répétitive où la conservation soigneuse du théâtre politique n'est là que pour masquer la dissolution des lieux institutionnels de puissance, pour empêcher, par la survie d'un leurre, le nécessaire déplacement du centre de gravité d'une action réellement subversive et révolutionnaire.

La seule remise en cause possible du pouvoir répétitif passe alors par la rupture de la répétition sociale et du contrôle de l'émission de bruits. En termes plus quotidiennement politiques, par l'affirmation permanente du droit à la différence, le refus obstiné du stockage du temps de l'usage et de l'échange, la conquête du droit de faire du bruit, c'est-à-dire de créer pour soi son code et son œuvre, sans en afficher à l'avance la finalité, et du droit de se brancher sur celui d'un autre, choisi librement et révocablement, c'est-à-dire du droit de composer sa vie.

composer

Voici qu'émergent par bribes, dans l'ambiguïté la plus grande, les germes d'un bruit nouveau, extérieur aux institutions et aux habituels lieux du conflit politique. Bruit de Fête et de Liberté, il peut créer les conditions d'une discontinuité majeure, bien au-delà de son champ. Il peut être l'élément essentiel d'une stratégie efficace pour qu'émerge une société réellement neuve.

Les occasions sont trop rares, dans le tumulte du temps, dans le manichéisme d'un débat politique stupidement piégé dans un économisme élémentaire et stérile, de saisir un des aspects de l'utopie, réalité en construction, pour ne pas tenter de la recomposer toute entière à partir de ce mince indice.

Penser l'ordre à venir à partir de la désignation du bruit fondamental devrait être le travail essentiel des

chercheurs d'aujourd'hui. Des seuls chercheurs qui vaillent : les indisciplinés. Ceux qui refusent de ne chercher qu'avec des outils donnés à l'avance les réponses à des questions neuves. La musique devrait pourtant bien rappeler aux autres que si on n'écrit pas *Incontri* pour un orchestre symphonique ni les *Leçons des Ténèbres* pour une guitare électrique, c'est que chaque instrument, chaque outil, théorique ou concret, implique un champ sonore, un champ de la connaissance, un univers imaginable et explorable. Aujourd'hui, une nouvelle musique naît, que les outils anciens ne permettaient ni d'exprimer ni de comprendre, produite ailleurs et autrement. Mais, ce n'est ni la musique ni le monde qui sont devenus incompréhensibles. C'est le concept de compréhension qui a changé, le lieu de la perception des choses qui s'est déplacé.

La musique a été, et est encore, un lieu formidablement privilégié d'analyse et de révélation des formes nouvelles de notre société. Elle a annoncé, avant le reste du processus social, la destruction du sacrifice dans l'échange et la représentation, puis le stockage du simulacre de l'usage dans la répétition. Ainsi apparaissent aujourd'hui comme des gaspillages ce qui était des rites, comme violence incivile ce qui était condition de la paix, comme œuvre d'art à consommer ce qui était un élément de la totalité sociale. Notre société se mime, se représente et se répète au lieu de nous laisser vivre.

Mais, par la mort même de l'échange et de l'usage dans la musique, par la destruction de tous les simulacres dans l'accumulation, une renaissance est peut-être en train d'émerger. Des tentatives complexes,

floues, récupérées, maladroitement, pour établir un nouveau statut de la musique, *une nouvelle façon de faire la musique plutôt qu'une nouvelle musique*, renversent aujourd'hui, radicalement, tout ce qu'elle était jusqu'à ce jour. Qu'on ne s'y trompe pas. Il ne s'agit pas d'un retour au rituel. Ni au spectacle. Ils seraient l'un et l'autre impossibles après le passage pendant deux siècles de ce formidable broyeur qu'a été l'économie politique. Non. Il s'agit de l'avènement d'une forme radicalement neuve d'insertion de la musique dans la communication, bouleversant tous les concepts de l'économie politique et donnant un sens neuf à un projet politique. Seule voie réellement différente pour la connaissance et la réalité sociale. Seule dimension qui puisse faire échapper à la dictature rituelle, à l'illusion de la représentation et au silence de la répétition. La musique, forme ultime de la production, énonce ce neuf, et nous conduit à le désigner comme *composition*.

Les codes détruits, même celui de l'échange dans la répétition, aucune communication n'est plus possible entre les hommes. Alors nous sommes tous condamnés au silence, sauf à créer avec soi-même son propre rapport au monde et à tenter d'associer d'autres hommes au sens ainsi créé. Composer, c'est cela. C'est faire sans autre finalité que l'acte de faire, sans tenter de recréer artificiellement les codes anciens pour y réinsérer la communication. C'est inventer des codes nouveaux, le message en même temps que la langue. C'est jouer pour jouir soi-même, ce qui seul peut créer les conditions d'une communication nouvelle. Un tel concept vient naturellement à l'esprit à propos de la musique. Mais il va bien au-delà, et renvoie à cette

émergence de l'acte libre, dépassement de soi, jouissance de l'être au lieu de l'avoir. Je vais montrer ici qu'il est à la fois conséquence inévitable du broyage des autres réseaux de la musique, impossible sans eux, et annonciateur d'une nouvelle socialisation, dont l'auto-gestion n'est qu'une très partielle désignation.

Mais il n'est pas aisé à conceptualiser. Toute l'économie politique jusqu'à aujourd'hui, même la plus radicale, nie son existence et son organisation politique. Elle veut croire, et faire croire, que la seule chose possible est l'aménagement de l'organisation de la production, que l'extériorité de l'homme à son travail est fonction de la propriété et donc qu'on la supprime en supprimant le maître de la production. Il faut aller beaucoup plus loin. L'aliénation ne naît pas avec la production et l'échange ni avec la propriété, mais avec l'usage : dès qu'un travail a une finalité, un but, programme fixé à l'avance dans un code, même s'il l'est par le producteur lui-même, celui-ci devient étranger à ce qu'il produit. Il devient un outil de la production, elle-même moyen de l'usage et de l'échange, avant d'être broyé comme l'un et l'autre. Dès qu'il y a opérationnalité du travail, il y a extériorité du travailleur. Dès le rituel du sacrifice, codé extérieurement au musicien, la musique ne lui appartient plus. Elle a une finalité extérieure à la jouissance de celui qui la produit, à moins que celui-ci ne la trouve — comme c'est le cas dans la répétition — dans son aliénation même, dans son branchement sur des codes extérieurs à son œuvre ou dans sa recreation personnelle d'une partition fixée à l'avance.

Pour autant, l'extériorité ne peut pas disparaître

ailleurs que dans la composition, quand le musicien joue d'abord pour lui-même hors de toute opérationnalité, de tout spectacle et de toute accumulation de valeur; quand la musique, se détachant des codes du sacrifice, de la représentation et de la répétition, émerge comme une activité sans autre fin qu'elle-même, créatrice de son code en même temps que de l'œuvre.

La composition s'annonce alors comme négation de la division des rôles et du travail, telle que tous les codes anciens l'avaient construite. Ainsi, écouter de la musique dans le réseau de la composition, c'est, au bout du compte, l'écrire à nouveau, « opérer la musique, l'attirer dans une praxis inconnue », écrit Roland Barthes dans un très beau texte sur Beethoven¹. L'auditeur est opérateur. La composition remet donc en cause, au-delà de la musique, la distinction entre travailler et consommer, entre faire et détruire, division fondamentale des rôles dans toutes les sociétés où un code définit l'usage; elle devient jouissance des instruments, des outils de communication, du temps d'usage et d'échange vécu et non plus stocké.

La composition est-elle avenir ou passé? Un bruit peut-il organiser la transition vers elle, à partir du monde gris de la répétition? Peut-on lire dans la composition en musique, si elle émerge, une mutation plus large encore de tous les réseaux économiques et politiques?

Dans ses rapports avec l'argent, la musique est, là encore, prophétique, annonciatrice des débouchés

1. *L'Arc*, n° 40, p. 17.

ultimes de la crise en cours. Car, si l'excès de la répétition annonce une crise de prolifération, rend inefficace la production de la demande, et inacceptable cette pseudo-communication organisatrice de solitude, elle fait émerger, dans le désarroi des créateurs, dans et par la mort de tous les réseaux, la composition, hors des codes, de l'échange et de l'usage.

Elle sera l'annonce de mutations des structures, et, bien au-delà, de l'émergence d'un sens radicalement neuf au travail et de nouveaux rapports des hommes entre eux et avec les marchandises. Entendons-nous : la composition n'est pas l'abondance matérielle, vision petite-bourgeoise du communisme atrophie, sans autre projet que la généralisation du spectacle bourgeois à tout le prolétariat. Elle est la conquête par l'individu de son corps et de ses possibilités, impossible sans une certaine abondance matérielle et un certain niveau technologique, mais qui ne s'y résume pas.

La musique n'est qu'à l'avant-scène d'une longue bataille exigeant une théorie et une stratégie nouvelles pour en analyser l'émergence, les manifestations et les conséquences. Elle reste la trace annonciatrice de *l'évolution à partir des comportements* dans le règne humain, dans une crise annoncée par le refus des artistes de leur sérialisation par l'argent.

la fracture

La représentation a rendu possible, par le stock qu'elle a créé, la répétition. En organisant une fantastique accessibilité de la musique, la répétition a créé les conditions nécessaires de la composition.

Car la composition ne peut émerger que dans la destruction des réseaux qui l'ont précédée. La répétition broyant l'échange et achevant l'usage, ne laisse plus de place à des codes. On la voit surgir aujourd'hui, balbutiante et fragile, subversive et menacée, dans l'interrogation anxieuse des musiciens de la répétition et dans l'annonce, qu'implique leur œuvre, de la mort du spécialiste, de l'impossible poursuite de la division du travail comme mode de production.

LE BRUIT NOUVEAU

Dans quelle pratique de la musique faut-il lire ce qui est réellement porteur d'avenir? Aujourd'hui, se multiplie le pseudo-neuf et le choix est difficile. La musicologie fait toujours remonter cette fracture essentielle à l'entrée du bruit dans la musique. Certes, avec lui la provocation et le blasphème, le cri et le corps

sont entrés dans le spectacle. Cette entrée s'imposait dans un monde où le bruit brutal est présent partout, sans pour autant traduire une réelle rupture des réseaux existants. Dès 1913, Russolo parla des « portes à coulisses des magasins, du brouhaha des foules, des tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains et des bruits absolument nouveaux de la guerre moderne ». Il inventa un orchestre de vibrateurs, hurleurs, siffleurs. Honegger écrivait *Pacific 231* (1924) qui reproduit le rythme des roues d'une locomotive et Antheil, un *Ballet mécanique* (1926) avec accompagnement d'hélices d'avion. En 1929, Prokofiev écrivait *Pas d'acier*, Molossov, *La fonderie d'acier* et Carlos Chavez, *HP*.

Avec Cage, le bouleversement est plus net, dans la négation du caractère canalisé de la musique et de la forme même des réseaux, dans le détournement des instruments classiques et le ricanement dérisoire devant le sens donné à l'Art. Lorsque Cage ouvre la porte de la salle de concert, pour y faire entrer les bruits de la rue, il ne régénère pas toute la musique; il l'achève; il blasphème, il critique le code et le réseau. Lorsque, pendant quatre minutes trente-trois secondes, il laisse le public s'impatienter, faire du bruit, en restant immobile à son piano, il lui redonne une parole que l'autre ne veut pas prendre. Il annonce la disparition du lieu marchand de la musique : ni dans un temple ni dans une salle, ni à domicile, mais partout, là où elle est productible, comme chacun veut la voir, par tous ceux qui veulent en jouir. « Le compositeur doit renoncer à son désir de contrôler le son, détacher son

esprit de la musique et promouvoir des moyens de découverte qui permettent aux sons d'être eux-mêmes, plutôt que les véhicules de théories faites par l'homme, ou les expressions de sentiments humains »¹.

Mais le musicien n'a pas beaucoup de moyens, dans les réseaux en place, pour pratiquer ainsi la musique : le grand spectacle du bruit n'est que spectacle, même s'il est blasphématoire, « liquidateur » comme l'écrit Roger Caillois à propos de Picasso. Il n'est pas code nouveau. Cage comme les Rolling Stones, *Silence* comme *I can't get satisfaction*, annoncent bien une rupture dans le processus de création musicale, la fin de la musique en tant qu'activité autonome, par l'exacerbation du manque dans le spectacle. Ils ne sont pas le nouveau mode de production de la musique mais la liquidation du précédent.

Annoncer le vide, énoncer l'insuffisance, refuser la récupération, c'est blasphémer. Mais le blasphème n'est pas un projet, comme le bruit n'est pas un code. Annonceuses de manque, la représentation et la répétition savent toujours récupérer la force de la fête libératrice. On rêve avec le *Jimmy Experience*, mais on n'y trouve plus la force d'en assumer le message, de composer son ordre avec leur bruit. On participe à un festival pop, pour être en définitive réduit au rôle de figurant du disque et du film qui le financent. Il ne suffit pas de vendre l'air d'une galerie contre un chèque en blanc pour produire une nouvelle peinture même si, en le faisant, Yves Klein va au bout de la destruction de l'échange.

Au-delà aussi de la simple organisation de la propriété économique. Car ces expériences démontrent

1. Cité dans *VH 101*, n° 4, hiver 1970-1971, p. 22, John CAGE, *Silence*, p. 8.

qu'on ne sort pas du monde répétitif simplement en tentant d'organiser autrement l'économie répétitive : l'autogestion du répétitif reste répétitive, liée aux mêmes exigences de création de valeur et moins efficace, puisque l'autogestion de la seule production de l'offre rend plus difficile la production de la demande, qui suppose le branchement sur des media. Aussi, les tentatives de rompre avec la musique en série par la simple remise en cause de l'organisation du financement du disque, comme va le montrer le cas exemplaire du *Free Jazz*, sont-elles, à moins de se dépasser elles-mêmes, condamnées à n'être que des échecs.

Même si, en germe, elles contiennent l'annonce de changements plus profonds et traduisent des aspirations fondamentales, elles n'en sont pas la concrétisation. En effet, au-delà de la rupture des conditions économiques de la musique, la composition se révèle comme l'exigence d'un système d'organisation réellement différent, comme un réseau où puissent se produire une autre musique et d'autres rapports sociaux. Une musique produite par chacun pour soi-même, pour jouir hors du sens, de l'usage et de l'échange.

« UHURU »¹ — L'ÉCHEC DE L'ÉCONOMIE
DE LA « FREE MUSIC »

Significativement, la lutte économique contre la répétition a commencé là où elle est née, au cœur

1. Liberté, en swahili.

d'une lutte contre une des plus puissantes colonisations culturelles et économiques, aux Etats-Unis : le vol organisé et souvent consenti de la musique noire américaine a provoqué la naissance du *Free Jazz*, revendication profonde à la création autonome, à la réappropriation économique culturelle de la musique par ceux pour qui elle a un sens.

Les leçons de cette expérience, et de son insuffisance à construire une production réellement neuve, sont capitales pour comprendre les problèmes de la composition. Elles renvoient à toute l'économie politique de la répétition et à la difficile tentative pour lui échapper.

Le *Free Jazz* est la première tentative pour traduire en termes économiques le refus de l'aliénation culturelle qu'a signifié la répétition, pour faire naître par la musique une culture neuve. Ce que la politique institutionnelle, piégée dans la représentation, n'a pu faire, ce que la violence, écrasée par la contre-violence, n'a pu obtenir, le *Free Jazz* tente de l'amorcer, peu à peu, dans la production hors de l'industrie d'une musique nouvelle.

Le *Free Jazz*, en rupture complète avec la version sage du Jazz accepté, s'est heurté à une implacable censure de l'argent¹. Certaines compagnies de disques aux Etats-Unis ont même adopté la règle précise de ne plus enregistrer de musiciens noirs, mais seulement quelques Blancs, qui jouent comme des Noirs. Aussi, cette musique a été très vite le reflet et le haut-parleur de la lutte politique des Noirs, en réaction contre leur insertion dans la répétition. S'ouvrant sur toutes les

1. Cf. CARLES et COMOLLI, *Free Jazz et Black Power*, Ed. Champ libre.

musiques colonisées, contre cette censure de l'industrie officielle, une industrie parallèle essaiera de se mettre en place pour produire la musique nouvelle et la faire connaître.

Les musiciens du *Free Jazz* se structurent d'abord avec la création en 1969 par Bill Dixon et Archie Shepp de la *Jazz Composers Guild*, association parasyn-dicale; puis, en 1965, à Chicago, de l'*Association for the Advancement of Creative Musicians* (AACM), sorte de coopérative réunissant une trentaine de musiciens noirs « pour lutter contre la dictature des directeurs de clubs, des compagnies de disques, des critiques » (Archie Shepp). Outre la défense des intérêts professionnels, ses buts sont essentiellement de multiplier les occasions de rencontres entre les compositeurs, instrumentistes et orchestres.

Puis, l'action des musiciens tend à les rendre plus autonomes par rapport au capital. Dans ce sens, l'expérience la plus intéressante est la *Jazz Composers Orchestra Association* qui succéda à la *Jazz Composers Guild* minée par les conflits internes et les conflits raciaux.

Créée par un Blanc (Mike Mantler) et quelques Noirs (Carla Bley...), la JCOA encouragea les recherches musicales, mais surtout tenta de créer un réseau de distribution et de production des concerts et des disques parallèle au circuit capitaliste. Cette organisation, extérieure aux grandes structures de l'industrie musicale, permet donc à quelques musiciens de travailler, sans être obligés d'enregistrer à rythme trop rapide des disques purement commerciaux.

L'association est financée par la collectivisation de

tous les droits d'auteurs et par des subventions d'Universités et de Fondations obtenues par les « personnalités » de la musique et les enseignants, comme Thornton ou Shepp. Tous les musiciens perçoivent une part égale de la totalité des droits. Dans le même esprit émergent d'autres organisations économiques originales tentant d'échapper aux lois de la répétition, tels des orchestres autogérés, comme celui de Beaver (*360 Degree experience*). « Si l'on excepte l'action collective, les musiciens ne font jamais leur promotion eux-mêmes. Beaucoup de Noirs s'en rendent compte maintenant, qui auraient dû en prendre conscience il y a longtemps. Nous commençons seulement à faire notre trou et c'est très lent, car beaucoup de musiciens n'ont pas un sou... Nous devons éliminer les studios et tous les intermédiaires qui augmentent inutilement les frais de production... »¹.

La répétition étant essentiellement aujourd'hui fondée sur la maîtrise de la distribution, de la production de la demande et non de celle de la marchandise, le *Free Jazz* eut des difficultés à se faire connaître par ses structures propres, dans un monde où la répétition monopolise l'essentiel du marché.

« Mon enregistrement de *Freedom and Unity* date de 1967. Mais je n'ai pu produire le disque qu'en 1969, et c'est seulement en 1971 que les frais de production ont été amortis par la vente. L'objectif d'une marque comme *Third World* n'est évidemment pas commercial. Il s'agit moins de vendre que d'amorcer un travail collectif permettant aux musiciens de progresser, chaque

1. Billy HARPER, *J.M.*, septembre 1973.

disque ayant valeur de document quant à l'évolution de notre travail... Pour produire *Freedom and Unity* j'ai travaillé comme clerc de notaire. En même temps, j'étais étudiant »¹.

Le statut économique nouveau accompagne la naissance d'une musique nouvelle, réellement instantanée, de jouissance immédiate, fuyant toutes les cristallisations, détournant les instruments, mais aussi très construite et souvent très intellectuelle. L'accession à l'autonomie économique, la politisation du Jazz et les luttes pour l'intégration sont concomitantes; le *Free Jazz* créé avec les *Black Muslims* s'inscrira, par ses références à l'Afrique et à la « beauté noire », comme la musique d'une renaissance culturelle, d'une différence : « Le musicien blanc peut jouer s'il a quelque partition devant lui. Il peut improviser à partir de quelque chose qu'il a entendu auparavant. Mais le musicien noir, lui, prend son instrument et souffle des sons auxquels il n'avait pensé avant. Il improvise, il crée et cela vient de l'intérieur. C'est son âme, c'est la musique de son âme... Il improvisera; il apportera quelque chose qui viendra du fond de lui. Et c'est ce que vous et moi voulons. Vous et moi, nous voulons créer une organisation qui nous donnera un pouvoir tel que nous pourrions nous asseoir et agir à notre gré »².

Depuis ce temps, et comme le mouvement de la violence noire, le bruit du *Free Jazz* a échoué dans sa rupture de la répétition. Cantonné, réprimé, limité, censuré, expulsé, il s'est assagi. Il a adopté de nouvelles formes

1. G. THORNTON, *J.M.*, février 1973.

2. Extrait du discours de Malcolm X, le 28 juin 1964, à l'Organisation de l'Unité africaine. Cité par CARLES et COMOLLI, *op. cit.*, p. 34.

de création et de circulation culturelle, n'ayant pas réussi à accompagner une réelle prise de pouvoir politique.

« Le peuple noir d'Amérique a adopté une position politique plus « réflexive » avec tout ce que ce mot implique... Il n'est pas sage de prendre des risques inutiles, de s'afficher, de gueuler à la télévision, cela nous rend vulnérables à tous les niveaux, facilement identifiables par les forces réactionnaires »¹.

Le *Free Jazz*, point de rencontre de la musique populaire noire et des recherches théoriques plus abstraites de la musique occidentale, vient signifier une liquidation de la coupure musique populaire/musique savante et ainsi briser la hiérarchie répétitive.

Il montre également en quoi le refus d'accompagner la crise de prolifération amorce *localement* les conditions d'un modèle de production musicale différent, d'une musique neuve. Mais ce bruit, ne s'inscrivant pas au même niveau que les messages circulant dans le réseau de la répétition, ne peut s'y faire entendre. Il est l'annonce d'une autre musique, d'une production extérieure à la répétition, après avoir échoué lorsqu'il s'est voulu *prise de pouvoir* dans la société répétitive.

REPRÉSENTATION ET COMPOSITION : LE RETOUR DES JONGLEURS

A côté de cette recherche d'un autre pouvoir dans la répétition, réapparaissent des formes très anciennes

1. A. SHEPP, *J.M.*, avril 1976.

de production, prolongeant cette mutation de l'économie de la musique.

D'abord, réémerge la production de musiques populaires sur des instruments anciens souvent fabriqués par les musiciens eux-mêmes; une musique faite pour une jouissance immédiate, pour la communication quotidienne et non pour le spectacle enfermé. Transmises oralement, largement improvisées, elles ne nécessitent aucune étude pour être jouées. Elles sont donc accessibles à tous, brisant la barrière de l'apprentissage du code et de l'instrument. Elles s'élaborent dans toutes les classes sociales et particulièrement dans les classes les plus dominées (ouvriers des grandes villes industrielles, ghettos noirs américains, bidonvilles jamaïcains, faubourgs grecs, etc.). « La créativité réelle est du côté des étrangers et la culture du côté de ceux qui habitent en marge de la culture sans vivre avec elle... des métèques » (O. Revault d'Allones). Ces musiques sont en général sans références culturelles.

Des petits orchestres d'amateurs jouant gratuitement se multiplient. La musique redevient ainsi une aventure quotidienne et un élément de fête subversive. Fait très important, la production et l'invention d'instruments, presque interrompue depuis trois siècles, augmentent sensiblement. Le travail de création est collectif : on n'y joue pas l'œuvre d'un seul créateur; même si on prend comme point de départ une composition individuelle, chaque musicien élabore sa propre partie instrumentale. La production est composition collective, sans programme élaboré à l'avance imposé aux opérateurs et sans commercialisation. Les groupes durent peu, se dissolvent lorsque les membres se réinsèrent dans

la vie répétitive. Cette musique crée une pratique nouvelle de la production musicale, une pratique quotidienne et subversive. Elle est incontestablement aidée par l'existence des disques et des représentations qu'elle subvertit et dont elle utilise l'inspiration et l'innovation. Se développe aussi un usage nouveau du disque, qui ne contient que l'orchestre seul pour chanter en *play-back*, ou qui permet de s'insérer dans la production (*Minus One*).

Ainsi, il n'y a pas une nouvelle musique populaire, mais une nouvelle pratique de la musique dans le peuple. Elle devient le superflu, l'inachevé, le relationnel. Plus même, elle cesse d'être un produit séparé de son auteur. Elle s'inscrit dans une nouvelle pratique de la valeur. Le travail de la musique est alors essentiellement « désœuvrement » (D. Charles) irréductible à la représentation (à l'échange) ou à la répétition (au stockage). Elle annonce la négation de l'usage ustensilaire des choses, une nouvelle forme d'imaginaire collectif en subvertissant les objets, une réconciliation entre jeu et travail.

Si ces pratiques nouvelles rappellent un peu celles des jongleurs du Moyen Age, elles s'inscrivent en fait en rupture avec la musique sacrificielle, représentative et répétitive : avant l'enregistrement et les outils de la sonorité moderne, les jongleurs étaient la mémoire collective, le lieu essentiel de la création culturelle et de la circulation de l'information des cours vers le peuple. L'enregistrement a stabilisé l'œuvre et a organisé son stockage marchand. Mais ici, le champ de la marchandise est rompu et renaît un rapport direct entre l'homme et son milieu.

La musique n'y est plus faite pour être représentée ni stockée, mais pour être une participation à un jeu collectif, une recherche permanente de communication immédiate, nouvelle, sans rituel et toujours instable. Elle devient irreproductible, irréversible. « Si nous composons la musique nous sommes aussi composés par l'histoire, par des situations que nous remettons toujours en question » (L. Berio). Un temps nouveau sort de la musique. Doit-on lire dans cette émergence l'annonce d'une libération hors de la valeur d'échange, ou seulement celle de la mise en place d'un nouveau piège pour la musique et pour les consommateurs de musique, par automanipulation? Plus largement, est-ce mystifier ou libérer que de donner, peu à peu, à chacun, les outils pour combiner ses bruits, écouter ceux des autres? La réponse à ces questions dépend, à mon sens, de la radicalité de l'expérience. Donner à composer avec des instruments octroyés ne peut conduire à une production différente de celle qu'autorisent ces instruments.

Le piège est là. Celui d'une fausse libération par distribution à chacun des instruments de son aliénation, des outils d'un autosacrifice, chacun étant à la fois sacrificateur et sacrifié, surveillant et surveillé. Piège que le *play-back* et le *Minus One* éclairent crûment puisqu'ils permettent, dans leur développement à venir, une inscription dans le code, une participation semi-autonome, outil de liberté et pédagogie de canalisation.

la valeur relationnelle de la composition

LA NOUVELLE UNITÉ DU CORPS

Ainsi, en inversant l'actuel processus qui part de la conception pour aboutir à l'objet, le résultat auquel le travail aboutit ne « préexiste [plus] idéalement dans l'imagination du travailleur »¹. Ainsi modifier le sens de la forme au cours de sa production, vider de son contenu aliénant la valeur échange/usage, c'est tenter de désigner l'innénonçable et l'imprévisible. Une structuration du désir et de la production peut alors être esquissée à partir de ce qu'en laisse entendre la musique.

La mutation essentielle est, bien sûr, dans le rapport avec soi-même qu'elle rend possible. La disparition des codes, la communication détruite dans le sacrifice ou le simulacre marchand ouvrent en effet d'abord à la réappropriation de son œuvre par le travailleur. Non pas à la récupération du produit du travail, mais à celle du travail lui-même, pour en jouir en tant que tel, en vivre le temps et non en user ou échanger le résultat. La communication avec un public, l'usage d'un consommateur n'est plus nécessairement la finalité du travail, même si elles restent possibles dans l'acte musical

1. K. MARX, *Le Capital*, liv. 1, chap. 7, La Pléiade, t. I, p. 720.

de la composition. La nature de la production change alors, car la musique qu'on aime à entendre n'est nécessairement pas celle qu'on aime à jouer, ou encore moins à improviser. Absence d'échange, communication avec soi-même, connaissance de soi, non-échange, autovalorisation, la composition n'est plus l'enfermement d'un travail dans un programme donné à l'avance, mais une remise en cause collective de la finalité du travail. Cette forme de production à finalité indéfinie n'a, à ma connaissance, jamais fait l'objet d'une théorisation, ni dans son organisation économique, ni dans la nature du rapport nouveau qu'elle crée entre la matière et l'homme, entre jouissance et consommation-production.

Produire dans la composition c'est d'abord jouir de la production de différences. Ce concept nouveau est bien pressenti par les musiciens. Ainsi, improviser se dit dans la langue du jazz « *to freak* (dévier) *freely* ». *Freak*, c'est aussi le monstre, le marginal. Improviser, composer, renvoie donc à l'idée de différences assumées, de corps retrouvé et épanoui. « Quelque chose qui me laisse trouver entre les mesures mon propre rythme » (Stokhausen). Elle relie la musique avec le geste, dont elle est le support naturel ; elle branche la musique sur les bruits de la vie et du corps à qui elle donne une énergie pour son mouvement. Elle est alors risquée, inquiète, remise en cause instable, fête anarchique et menaçante, comme un Carnaval dont la fin serait incertaine. Cette production nouvelle s'inscrit alors dans un rapport très différent avec la violence : dans la composition, le bruit ne cesse pas d'être métaphore de meurtre. Composer, c'est à la fois commettre un meurtre

et un sacrifice. C'est devenir sacrificateur et victime, faire du suicide toujours possible la seule forme possible de mort et de production de la vie. Composer, c'est arrêter la répétition et la mort qu'elle implique, c'est-à-dire placer la libération non dans un avenir lointain, sacré ou matériel, mais, maintenant, dans la production de sa propre jouissance.

LA RELATION

La composition n'interdit pas la communication. Elle en change les règles. Elle en fait une création collective et non plus l'échange de messages codés. Se parler, c'est créer un code ou se brancher sur un code en cours d'élaboration par l'autre.

Travail sur des sons, sans grammaire, sans pensée directrice, prétexte à la fête, à la rencontre des pensées, la composition cesse d'être un faisceau central, inévitable monologue, pour devenir potentialité réelle de relation. Elle énonce que les rythmes et les sons sont le mode suprême de relation entre les corps, une fois rompus les écrans du symbolique, de l'usage et de l'échange. La composition dégage ainsi la musique comme rapport au corps et transcendance.

Certes, dès le sacrifice et la représentation, la musique contient le corps : les compagnons d'Ulysse risquent de mourir de plaisir en écoutant le chant des sirènes et les duos de *Così Fan Tutte* ou de *Tristan et Yseult* expriment une réelle pulsion érotique. Traversée directement par les désirs et les pulsions, la musique n'a même

jamais eu d'autre sujet que le corps, à qui elle offre un trajet complet dans le plaisir, avec un début et une fin. Une grande œuvre musicale est toujours un modèle de rapports amoureux, un modèle de relation avec l'autre, d'exaltation et d'apaisement éternellement recommençable, une figure exceptionnelle de relation sexuelle représentée ou répétée. « La musique : je suis presque capable d'en jouir... », écrit Freud ; et pourtant la psychanalyse n'a presque rien dit du bruit et de la musique.

Mais il ne s'agit plus, dans la composition, de marquer le corps comme dans la représentation, ou de le produire comme dans la répétition, mais de jouir par lui. C'est à cela que tend la relation. Echange entre les corps par leur œuvre et non par des objets. Là est la subversion la plus fondamentale ici esquissée : ne plus stocker des richesses, les dépasser, jouer pour l'autre et par l'autre, échanger les bruits des corps, entendre les bruits des autres en échange des siens et créer, en commun, le code où s'exprimera la communication. L'aléatoire rejoint alors l'ordre. Lorsque deux personnes décident d'y investir leur imaginaire et leur désir, tout bruit est relation possible, ordre futur.

DU BRUIT A L'IMAGE :
LA TECHNOLOGIE DE LA COMPOSITION

Comme la représentation et la répétition, la composition a besoin d'une technologie propre comme support de la nouvelle valeur. Alors que l'enregistrement se

voulait renfort de la représentation, il a créé une économie de la répétition. Certes, comme pour les codes précédents, la technologie n'a pas été conçue pour cela. Si la représentation renvoie à l'imprimerie productrice de partition, la répétition à l'enregistrement producteur de disque, la composition renvoie à l'instrument, producteur de musique. On peut donc en déduire l'annonce d'un progrès considérable à venir, dans la production et dans l'invention de nouveaux instruments.

Là encore, la musique me semble prémonitoire. La floraison actuelle d'instruments au champ sonore immense, aussi forte aujourd'hui que celle qui, aux *xvi^e* et *xvii^e* siècles, annonça la révolution industrielle, est prémonitoire d'une nouvelle mutation de la technologie.

En ce sens, une innovation va maintenant seulement jouer son rôle plein, annonciateur de cette mutation : l'enregistrement de l'image. Aujourd'hui, l'enregistrement de l'image est voulu comme instrument du stockage visuel de concerts, de films et comme moyen pédagogique, c'est-à-dire comme un outil de la répétition. Il peut, au contraire, devenir bientôt une des technologies essentielles de la composition. La télévision, préhistoire de l'enregistrement de l'image, n'a pas réussi à donner un statut visuel à la musique ; le corps y a disparu et l'enregistrement individuel de l'image y apparaît comme une innovation musicalement vide. Dans un premier temps elle peut devenir un moyen de stockage, individuel ou en mémoire centrale, de l'accès aux films. Mais l'usage essentiel de l'enregistreur d'image me paraît être ailleurs, dans son usage privatif, pour la fabrication de son propre regard sur

le monde et d'abord sur soi-même; jouissance liée au regard sur soi : Narcisse après Echo. Erotisme comme appropriation du corps.

L'instrument nouveau ainsi émergent ne trouvera son réel usage que dans la production, par le consommateur lui-même, de l'objet final, le film à partir de la bande vierge. Parachevant la mutation commencée avec le magnétophone et la photographie, le consommateur deviendra ainsi producteur et trouvera sa satisfaction dans la fabrication par lui-même au moins autant que dans l'objet qu'il produit. Il instituera le spectacle de lui-même comme suprême usage.

l'économie politique de la composition

La composition renvoie alors à une économie politique difficile à penser : la production s'y confond avec la consommation et la violence ne se canalise pas dans un objet mais s'investit dans le faire, substitut au stockage d'un travail simulant le sacrifice. Chaque entité de production-consommation (de composition) peut remettre en cause à chaque instant son programme, la production n'est plus prévisible avant sa fin. Elle devient un donné et non plus un construit, et le temps est vécu, non seulement dans l'échange et l'usage, mais aussi dans la production elle-même.

L'essentiel de la production marchande se développe alors dans la production d'outils permettant de créer les conditions d'une jouissance dans l'acte de composer. On peut voir, dans la constitution d'orchestres, dans la création d'instruments nouveaux, dans le développement de l'imaginaire dans l'aménagement des jardins individuels¹, dans la production à partir d'outils rudimentaires, une esquisse de ce que peut signifier la composition : le rêve par chacun de ses propres critères en même temps que de la façon de s'y conformer.

Comme la jouissance de la musique ne passe plus par l'échange ni par le stockage, la jouissance de la production est extérieure à son insertion dans un marché ou un processus d'allocation. Il faut donc penser d'autres systèmes d'organisation économique, mais aussi et surtout d'autres institutions politiques. Car la violence ne s'y canalise plus dans le sacrifice, elle ne se mime plus dans la représentation, et n'est plus menaçante comme dans la répétition. Le pari de l'économie de la composition est alors qu'une cohérence sociale est possible quand chacun assume individuellement la violence et l'imaginaire par la jouissance du faire.

La composition libère le temps pour le vivre et non plus pour le stocker. *Elle se mesure donc à l'ampleur du temps vécu par les hommes, venant se substituer au temps stocké en marchandises.*

On peut se demander si un tel modèle, fait de temps libre et de jouissance égoïste, est possible. En fait, à le

1. Cf. B. LASSUS, *Les habitants paysagistes*, étude non publiée.

regarder de près, il s'y pose alors des problèmes de cohérence qui semblent insolubles : d'une part, le bruit des autres peut rendre un son de cacophonie, et chaque différence ainsi créée entre les unités de composition peut être ressentie comme une nuisance. D'autre part, la complémentarité dans les productions n'est plus assurée, puisque aucun système de prix (le marché dans la représentation) ou de classement (la planification dans la répétition) ne vient confronter les choix de composition.

Ainsi, à moins de se réinsérer dans la marchandise et ses règles, c'est-à-dire dans la représentation et la répétition, cette forme sociale de récréation de différence suppose la réunion de deux conditions : *tolérance et autonomie*. Acceptation des autres et capacité de s'en passer. En cela, la composition apparaît évidemment comme une utopie abstraite, mode d'organisation polaire, prenant son sens à un moment d'achèvement culturel formidable.

Encore peut-on penser que la composition n'est pas possible. Il y a plusieurs raisons à cela. D'abord, si, comme l'écrit Pierre Boulez : « Il faut nier toute invention qui ne se place pas dans le cadre d'un écrit... (...) Finalement, l'improvisation n'est pas possible. Même dans un ensemble baroque, où les lois sont plus ou moins codifiées, où vous avez des chiffres à la place des accords, c'est-à-dire que vous pouvez les placer dans une certaine position mais pas de n'importe quelle façon, même à cette époque l'improvisation n'a pas produit que des chefs-d'œuvre. On parle des improvisations de Bach, par exemple. Je crois que Bach a écrit après ce qu'il avait improvisé, et c'est ce qu'il a écrit

qui était le plus intéressant. Souvent, ces improvisations ne sont que du pur échantillonnage sonore, parfois curieux, mais ne s'intégrant pas du tout à la directive d'une composition. Cela donne constamment, ce qui est insupportable pour moi, excitation, apaisement... La dialectique de la forme est primaire au possible, tout le monde s'excite mutuellement, ça devient une sorte d'onanisme en public. »

L'impossible improvisation interdit alors la composition. De même, et moins radicalement si, comme l'écrit Claude Lévi-Strauss, il est difficile d'admettre en chaque homme l'existence potentielle de capacités musicales créatives : « En droit, sinon en fait, tout homme convenablement éduqué pourrait écrire des poèmes, bons ou mauvais, tandis que l'invention musicale suppose des aptitudes spéciales, qu'on ne saurait faire fleurir à moins qu'elles soient données. »

Il n'y aura pas de composition si Boulez et Lévi-Strauss ont raison l'un et l'autre, ou l'un ou l'autre. Mais rien dans la biologie moderne n'établit la validité de ces jugements de valeurs, où se confondent créativité et code actuel de créativité. Il n'y en aura pas non plus s'il n'est pas clairement voulu un projet de dépassement de la répétition, c'est-à-dire si l'Etat ne cesse pas de confondre bien-être avec production de la demande. Toute politique valorisant l'usage des objets au lieu de valoriser les moyens de les produire retarde en effet la composition. Par contre, une décentralisation massive du pouvoir l'accélère. Le passage d'un réseau à un autre est donc ici très différent des deux passages précédents. Pour la première fois, il n'est pas de l'intérêt de l'appareil économique. Pour la

première fois, les exigences de l'accumulation de valeur marchande sont réactionnaires et exigent une politique objectivement conservatrice, même si elle se camoufle sous une égalisation des conditions d'accès à la marchandise. En ce sens, les créateurs eux-mêmes se trouvent en porte à faux, puisque la composition contient en germe leur disparition en tant que spécialistes. Quel bruit viendra alors créer le nouvel ordre ? On a vu que la récupération de leur musique par les musiciens ne peut y suffire. Il n'y a qu'une voie : la récupération dans les unités de production et de vie, dans les entreprises et les collectivités, du sens à donner aux choses. L'Etat ne peut jouer un rôle positif qu'en favorisant massivement la production des moyens de faire plutôt que la production des objets, des instruments plutôt que de la musique. Profonde mutation, délocalisée et diffuse, changeant à sa racine le code de reproduction sociale et conduisant donc à remettre radicalement en cause le gris pouvoir des gestionnaires de la répétition.

Mais le risque est immense, car la sortie du monde répétitif ouvre sur une fantastique insécurité.

La musique ne raconte plus une histoire maîtrisée, raisonnée. Elle s'inscrit dans un labyrinthe, un temps en graphe. Passé la troisième étape dans l'accession au savoir décrite par Castaneda, celle où l'homme a vaincu le pouvoir, le rapport avec la technologie et la connaissance change parce que change le rapport avec l'essentiel. Trois temps s'interpénètrent et s'opposent.

Peut-être aura-t-on d'ailleurs remarqué combien la technologie et le savoir entretiennent des rapports mystérieux et puissants avec notre sujet. Partout pré-

sent, embusqué derrière une forme, le savoir se moule sur le réseau où il s'inscrit : dans la représentation, il est modèle, schéma, dont la valeur dépend d'un empirique accord avec la mesure des faits, étude de partitions. Dans la répétition, il est généalogie, étude de la replication. Dans la composition, il est cartographie, savoir local, insertion culturelle de la production et mise à disposition générale des outils et instruments nouveaux.

La composition ouvre donc sur une bouleversante conception de l'histoire, ouverte, instable, où le travail ne rythme plus l'accumulation, où l'objet n'est plus un stockage de manque, où la musique porte réappropriation du temps et de l'espace. Le temps ne s'y écoule pas linéairement, mais se cristallise parfois en codes stables où la composition de tous devient compatible, et parfois en un temps multiple où les rythmes, les styles et les codes se décalent, les interdépendances se font plus lourdes et les règles se dissolvent.

La composition est une perpétuelle remise en cause de la stabilité, c'est-à-dire des différences. Elle n'inscrit pas sur un monde répétitif mais sur la fragilité permanente du sens, après disparition de l'usage et de l'échange. Elle n'est ni un souhait ni une inquiétude, mais l'avenir contenu dans l'histoire de l'économie et dans la réalité prémonitoire de la musique. Dans sa fragilité et son instabilité, dans son dépassement et son aléatoire, dans son exigence de tolérance et d'autonomie, dans son éloignement de la marchandise et de la matériabilité, elle est déjà présente, quotidiennement, dans notre rapport implicite à la musique. Elle est aussi la seule utopie qui ne soit

pas le masque du pessimisme, le seul Carnaval qui ne soit pas une ruse du Carême.

Elle annonce ce qui est peut-être le plus difficile à admettre : désormais, *il n'y aura plus de société sans manque*, car la marchandise est définitivement incapable de combler le vide qu'elle a créé en supprimant le sacrifice rituel, en déritualisant l'usage, en broyant tous les sens, en obligeant l'homme à se parler d'abord à lui-même.

Et vivre dans le vide, c'est admettre la permanente présence potentielle de la révolution, de la musique et de la mort : « What can a poor boy do except play in a rock and roll band » (*Street fighting man*, Rolling Stones). La vraie musique révolutionnaire n'est pas celle qui dit la révolution, mais celle qui en parle comme un manque.

Arrêter la répétition, transformer le monde en forme d'art et la vie en une instable jouissance. Y faudra-t-il un sacrifice? Il faut faire vite, parce que, si nous sommes encore à portée de voix, le Monde, en se répétant, se dissout dans le Bruit et la Violence.

Cinq personnages dans une ronde. Chantent-ils? Un instrument les accompagne-t-il? Bruegel annonce-t-il ce monde autonome et tolérant, tourné sur lui-même en même temps que solidaire?

Pour ma part je veux entendre dans la Ronde, au fond du *Carnaval et Carême*, l'aboutissement, et non les prémisses, du combat commencé il y a vingt-cinq siècles; l'annonce de l'après-pénitence, de l'après-silence, à la sortie de l'église, et non l'arrière-garde du Carnaval païen, que le Carême capitaliste vient supplanter au-devant de la scène.

A moins que Bruegel, en interpénétrant les champs, en enracinant chacun d'eux dans l'autre, veuille signifier que tout reste possible et faire entendre, comme par un message ironiquement codé, l'inévitable victoire de l'aléatoire et l'inachevé.

bibliographie

ouvrages utilisés et cités

- ADORNO T. W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.
- ATLAN Henri, *Organisation en niveau hiérarchique et information dans les systèmes vivants*, Paris, ENSTA, 1975.
- AUDINET Gérard, *Les conflits du disque et la radiodiffusion en droit privé*, Paris, 1938.
- BARTHES Roland, *Musica Practica, Arc*, n° 40, 1969.
— *Le grain de la voix, Musique en jeu*, n° 9.
- BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, NRF, 1976.
- BAUMOL W. J. et BOWEN W. G., *Performings Arts : The economic dilemma*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1968.
- BENSON J. K., *The interorganisational network as a political economy* (Research Committee on organisations, ISA, Toronto, Canada, août 1974).
- BERGER D. et PETERSON R., *Entrepreneurship in organisations : evidence from the popular music industry, Adm. Sc. Quart.*, 1971.
— *Three eras in the manufacture of popular lyrics.*

- BERLIOZ Hector, *Le chef d'orchestre, théorie de son art*, Paris, Imprimerie J. Clay, 1856.
- BERTHOUD Arnaud, *Travail productif et productivité du travail chez Marx*, Maspero, « Economie et socialisme », 1974.
- BOLLECKER L. C., Radiodiffuser c'est éditer, *Revue internationale de la radioélectricité*, n° 43, 1935.
- BOULEZ P., *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, 1964.
- BRIGGS G. A., *Reproduction sonore à haute fidélité*, Paris, Société des Editions radio, 1958.
- BURNEY Charles, *The present state of music in France and Italy, or The Journal of a tour through those countries undertaken to collect material for a general history of music*, Londres, ed. T. Becket, 1771.
- CAEN E., *Le phonographe dans ses rapports avec le droit d'auteur*, Paris, L. Larose et L. Tenin, 1910.
- CAMPARDON E., *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, Documents d'archives, 1884.
- CASTANEDA Carlos, *L'herbe du diable et la petite fumée*, Ed. Soleil noir, 1972.
- CASTELAIN Raoul, *Histoire de l'édition musicale (1501-1793), ou Du droit d'éditer au droit d'auteur*, Lemoine, 1957.
- CENSOR Gian Franco Sanguinetti, *Véridique rapport sur les dernières chances du capitalisme en Italie*, Ed. Champ libre, 1976.
- CHANTAVOINE J., Liszt, « Amour de la musique », Plon, 1950.
- CHARLES Daniel, Présentation, *Musique en jeu*, n° 7.
- CHEFFER G., La chansonnette et la musique au café concert, in *Cinquante ans de musique française*, t. II, Ed. Musicales de la Librairie de France, 1925.
- COIRAULT Patrice, *Formation de nos chansons folkloriques* (publié avec le concours du CNRS), 3 tomes, Ed. du Scarabée, 1959.
- COMOLLI et CARLES, *Free Jazz et Black Power*, Ed. Champ libre, 1974.
- COTELLE A. (édit.), *La clé du caveau*, Recueil de chansons, 1812.
- COULONGES Georges, *La chanson en son temps. De Béranger au juke-box*, Editeurs Français réunis, 1969.
- CURTIS Mina, *Bizet et son temps*, Paris, La Palatine, 1961.
- DAUFOUY Philippe et SARTON Jean-Pierre, *Pop-music/Rock*, Ed. Champ libre, 1972.
- DAVID H. et MENDEL A., *The Bach reader*, New York, W. W. Norton, s. d.
- DEFERT A., *Brochure pour le TCF contre le bruit*, Imprimerie Lang, 1930.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Rhizome*, Ed. de Minuit, 1976.
- DENISSOFF R. S., *Protests movements : class consciousness and the propaganda songs*, Soc. Quart., 1968.
- DENISSOFF R. S. et PETERSON R. A., *The sounds of social change*, Chicago, Rand McNally, 1972.
- DERRIDA Jacques, *De la grammatologie critique*, Ed. de Minuit, 1967.
- DUBOIS J. (abbé), *Mœurs et institutions et cérémonials des peuples de l'Inde*, Paris, 1825.
- DUMÉZIL Georges, *Mythe et épopées*, Paris, Gallimard, NRF, 1968.
- DURAND Jacques, *Abrégé historique et technique de l'édition musicale*, Durand & C^{ie}, 1924.
- FÉTIS E., De la musique des rues, *La Revue musicale*, 1835.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, NRF, 1971.
- GEIRINGER Karl, *Haydn*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1959.
- GENLIS Stéphanie de, *Les soupers de la maréchale de Luxembourg*, Paris, 1828.
- GERLEND E., *Leibnizens nachgelassene schriften, psykalischen, mache-nischen und technischen*, publié par Y. Belaval, NRF, 1958.
- GILLET Charlie, *The sound of the City Outerbridge and Diensthrey*, New York, 1970.
- GIRARD René, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.
- GLASS Philipp, Lettre de..., *VH 101*, n° 4, 1970.
- GOLDBECK Fred, *Le parfait chef d'orchestre*, PUF, 1951.
- JAMEUX Dominique, *Jeux de maux, Musique en jeu*, n° 9.
- JDANOV A. A., *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, 1950.
- LACY D., The economics of publishing or Adam Smith and Litterature, *Daedalus* (winter), 1963.
- LASSUS B., *Les habitants paysagistes*. Etude non publiée.
- LAVIGNAC A. et LAURENCIE L. de LA, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, 1913.
- LEUSSE R. de, *L'auteur et la radiodiffusion*, 1934.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *L'homme nu*, Plon, « Mythologiques », 1971.
- *Le cru et le cuit*, Plon, « Mythologiques », 1964.
- LIBERMAN Rolf, *Actes et entractes*, Ed. Stock, 1976.
- Li Ki ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*; traduit et édité en 1893.
- LYOTARD J.-F., « A few words to sing » sequenz a III, in *Musique en jeu*, n° 2 (mars 1972), en collaboration avec Dominique AUROCI; repris in *Dérive à partir de Marx et Freud*, coll. « 10/18 », 1973.
- Plusieurs silences, *Musique en jeu*, n° 9.

- MABEY Richard, *The Pop Process*, Londres, Hutchinson Educational, 1970.
- MARIMONTEL J.-F., article « Epître dédicatoire » de l'*Encyclopédie*.
- MARX K., *Œuvres*, La Pléiade, 2 tomes, Gallimard, 1968.
- *Théories sur la plus-value*, Ed. Sociales, 1975.
- MASSIN J. et B., *Mozart*, Fayard, 1971.
- Mémoires historiques de « Sen T'sien »*, traduit et annoté par E. CHAVANNES, Paris, Ed. Leroux, 1895.
- MONTESQUIEU C. L., *Œuvres complètes*, Le Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964.
- MOZART, *The letters of Mozart and his family*, prepared by A. H. KING et M. CAROLAN, Ed. Anderson, 1966.
- NAGEL J., *Travail collectif et travail productif dans l'évolution de la pensée marxiste*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1974.
- NIETZSCHE F., *La naissance de la tragédie*, Genève-Paris, Gonthier, 1964.
- PIERRE Constant, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, Documents historiques et administratifs, 1900.
- PINCHERLE Marc, *Le monde des virtuoses*, Paris, Flammarion, 1961.
- PLATON, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- POUILLET E., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 1894.
- PROD'HOMME J.-G., *Ecrits de musiciens*, Paris, Mercure de France, 1912.
- REY Anne, *Erik Satie*, Le Seuil, 1974.
- ROHIZINSKI L. (sous la direction de), *Cinquante ans de musique française (1875-1925)*, 2 tomes, Ed. Musicales de la Librairie de France, 1925.
- ROUSSEAU J.-J., *Essai sur l'origine des langues ; Essai sur l'inégalité ; Dictionnaire de musique* in *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1962.
- RUSSOLO Luigi, *Manifesto dei Rumori. Arte dei Rumori ou L'art des bruits, manifeste futuriste*, Milan, mars 1913.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1955.
- SCHAEFFER Pierre, *A la recherche d'une musique concrète*, Le Seuil, 1952.
- *La musique concrète*, coll. « Que sais-je ? », PUF, 1973.
- *Traité des objets musicaux*, Le Seuil, 1966.
- *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*, Richard Masse, 1971.
- *Musique concrète électronique exotique*, *Revue musicale*, n° 224, 1959.
- SCRIABINE Marina, *Le langage musical*, Ed. de Minuit, 1963.
- SERRES Michel, *Esthétique sur Carpacchio*, Herman, 1975.
- *Don Juan au palais des Merveilles*, *Etudes philosophiques*, n° 3, 1966.
- SFEZ Lucien, *Critique de la décision*, A. Colin, 1976.
- SHAKESPEARE W., *Troilus et Cressida*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969.
- STEGE Fritz, *La situation actuelle de la musique allemande*, 1938.
- STOCKHAUSEN K., *Déclaration, VH 101*, n° 4, hiver 1970-71.
- *Kuizwellen avec Beethoven*, *Arc*, n° 40, 1969.
- STRUNK O., *Source readings in music history*, New York, W. W. Norton (s. d.).
- SUDRE F., *La téléphonie musicale*, Tours, 1866.
- TIERSOT J., *Lettres de musiciens écrites en français du XV^e au XVIII^e siècle*, Turin, 1924.
- VAUNOIS Albert, *Condition et droits d'auteurs des artistes jusqu'à la Révolution*, Paris, Chevalier-Marescq, 1892.
- WAGNER Richard, *L'art et la Révolution (1848)*, t. III des œuvres en prose traduites par J.-G. PROD'HOMME, Paris, Delagrave, 1914.
- WEBER Max, *Social and rational foundations of music*, Southern Illinois University Press, 1958.
- *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon, 1967.
- XENAKIS Iannis, *Musique et architecture*, Paris, Casterman, 1971.
- ZAHAN Dominique, *La dialectique du verbe chez les « Bambaras »*, Mouton & C^{ie}, 1963.
- ZWEIG Stefan, *Le monde d'hier*, Paris, Albin Michel, 1948.

PRINCIPALES REVUES CITÉES

- L'Arc*.
La France musicale.
La Revue musicale (publiée par FÉTIS).
Musique en jeu (éditée au Seuil).
Jazz Magazine (Ed. Phillipacchi).
VH 101, n° 4 (Ed. Esselier).
Le Ménestrel (Heugel & Fils éditeurs).

table

<i>ÉCOUTER</i>	7
Les bruits du pouvoir	13
Le musicien avant le capital	25
Comprendre par la musique	36
<i>SACRIFIER</i>	43
L'espace de la musique : du code sacrificiel à la valeur d'usage	50
La dynamique des codes	63
La musique et l'argent	73
<i>REPRÉSENTER</i>	93
La représentation, l'échange et l'harmonie	95
Généalogie de la vedette	136
La dérive vers la répétition	162
<i>RÉPÉTER</i>	173
La mise en place de l'enregistrement	179
La double répétition	202
Répétition, silence et fin du sacrifice	240
La société répétitive	253
<i>COMPOSER</i>	265
La fracture	271
La valeur relationnelle de la composition	283
L'économie politique de la composition	288
<i>Bibliographie</i>	297

Imprimé en France, à Vendôme
Imprimerie des Presses Universitaires de France
Édit. n° 35 030 — Imp. n° 25 413
1977

contenue dans la musique du xviii^e, que la crise de l'harmonie à Vienne au début du xx^e siècle annonce celles des grands équilibres économiques, que le hit parade préfigure aujourd'hui l'évolution de l'économie dans les sociétés industrielles, etc.

La musique est la bande audible de la société, production exceptionnelle où s'entendent les conflits et les pouvoirs, les bruits et les ordres, où se miment les terreurs et les consolations fondamentales, les meurtres et les sacrifices rituels.

Ce livre est un appel à l'indiscipline théorique, pour écouter la musique comme un moyen de connaissance, une forme sonore du savoir et pour entendre, dans la musique d'aujourd'hui et ses conflits avec l'argent, l'énoncé des futurs possibles.

Illustration de la couverture :



4269264/188

22403071 / 1 / 77