

Christophe KIHM

Le temps de la reprise
Transmission, médiation et autorité
dans les industries culturelles

En juillet 2001, paraissait sur le label Ipecac Recordings le second album du groupe de rock Fantômas, fondé par Mike Patton (chanteur de cette formation et également créateur du label). Ce groupe, qui réunit un ensemble de musiciens provenant de formations diverses, majoritairement affiliés au rock et aguerris aux pratiques de la collaboration (Dave Lombardo, batteur entre autres de Slayer), Buzz Osborne (guitariste des Melvins) et Trevor Dunn (ex-bassiste de Mr Bungle), proposait avec ce disque un ensemble de reprises issues de thèmes de musiques de films.

THE DIRECTOR'S CUT, TITRE DE L'ALBUM, COMPTE UNE quinzaine de reprises, depuis le thème de *The Godfather* de Nino Rota (1972) à celui de *Charade* de Henry Mancini (1963), de *Henry: Portrait of a Serial Killer* de Robert McNaughton (1991) à *Cape Fear* de Bernard Herrmann (1962). On pourrait pointer combien le nom même de ce groupe, Fantômas, inscrit le phénomène de la reprise au cœur de sa production. Deux indices, relatifs à leur premier album, *Amenaza del Mundo*, viendraient corroborer cette hypothèse jouant à la fois sur les registres du cinéma, de la littérature et de la bande dessinée. Sur la pochette du disque figure Jean Marais sous les traits de Fantômas tels qu'il les revêt dans les films d'André Hunnebelle; la structure du disque, un découpage des titres selon une série de 30 morceaux référencés sous le terme de «pages» renvoyant, quant à elle, à la structure d'un livre (Pierre Souvestre et Marcel Allain, un *comic book*, peu importe...).

L'évocation de ce jeu référentiel serait insuffisant, voire réducteur, car on manquerait alors les deux opérations qui fondent la reprise. D'une part, un mouvement rétroactif: on ne reprend jamais autre chose qu'un objet préexistant, soit, dans l'exemple qui nous retient, une structure, une forme et un contenu sonores fixés sur des enregistrements. Reprendre signifie donc se saisir d'un objet situé derrière soi mais aussi le rejouer, et ce faisant le reformuler. Ce qui agit dans la reprise engage donc à la fois des modes de transmission et des opérations de re-paramétrages.

Si la reprise sonore dispose d'un pendant visuel, à savoir le *remake*, il faut la distinguer de l'emprunt ou de la citation, en ce qu'elle n'engage pas un signe ou une partie d'un référent, mais s'applique à un objet en son entier, dont on se saisit pleinement – en l'occurrence, lorsqu'il s'agit d'un objet culturel, sur des plans à la fois esthétique et éthique.

Cette pratique de la reprise, livrée avec systématisme par le groupe Fantômas dans *The Director's Cut* – s'appliquant alors à des compositions

de type symphonique rejouées par une formation de rock avec chant, guitare, basse et batterie –, n'a aucun caractère d'exception dans le domaine de la musique pop. Bien au contraire, la reprise y occupe une place centrale, structurante, au point d'en constituer un régime moteur.

Si reprendre n'est pas une spécificité du rock, puisque l'on retrouve, outre le *remake* cinématographique, des phénomènes de reprise dans nombre de pratiques populaires, qu'elles soient sonores, graphiques ou linguistiques, où s'affirme cette même nécessité de saisir toute forme de production dans une relation tenue à la reproduction – au modèle, au standard, à l'imitation –, et parallèlement, à en inscrire la pertinence selon des modes de distinction – où l'appartenance au commun nécessite un écart avec le modèle –, les régimes de la reprise dans le rock sont spécifiques. Livrer les traits essentiels de cette pratique revient donc, à rebours, à désigner les modalités essentielles du fonctionnement de cette musique.

Pour comprendre cette instanciation, centrale, de la reprise dans le rock, il est nécessaire de revenir sur les liens qu'entretient cette musique à la technique et à l'industrie. Il faut donc considérer le rock en tant qu'il est, en son entier, un produit des industries culturelles et convoquer par conséquent le couple reproductibilité/amplification qui en fixe les termes. L'irruption du rock comme genre musical n'est pas tributaire de techniques instrumentales ou d'écritures harmoniques nouvelles. Ce qui est nouveau, avec le rock, et la plupart de ses historiens ou historiographes l'oublient ou le méconnaissent étrangement, c'est la fabrique d'une musique dans et par des dispositifs électriques de reproduction, d'enregistrement et d'amplification du son – le rock est électrique, reproduit et amplifié depuis le studio jusqu'à la scène, qui sont ces deux lieux historiques de production. Produire du rock revient donc à *s'insérer* dans des dispositifs électriques de reproduction et d'amplification du son – scène/studio – dont les configurations déterminent

les variations premières de la musique en termes d'écart – plus ou moins de puissance, plus ou moins d'effets, plus ou moins de présence, etc. Pour jouer du rock, il ne s'agit donc pas de maîtriser des techniques instrumentales autonomes, mais d'opérer un ensemble de techniques dans un dispositif général (instruments, micros et amplificateurs), au sein duquel toute modification de paramétrage entraîne des changements de degrés, d'échelles et d'intensités. C'est le principe de l'*amplification*¹.

Dans les traditions savantes de la musique classique ou contemporaine, l'apprentissage s'effectue par la maîtrise de techniques transmises à l'aide de méthodes et d'exercices suivant une gradation précise. La maîtrise de la lecture et de l'écriture harmonique et musicale se développe en parallèle avec celle d'une grammaire de gestes et de signes dont le contrôle, dans les moindres détails, doit ouvrir l'accès aux formes musicales dans leur diversité et leur complexité techniques. Avec le rock, l'apprentissage s'effectue en écoutant et en reproduisant la musique que l'on entend. Apprendre à jouer du rock n'est donc pas lire ou écrire une partition, mais avant tout écouter et reproduire des sons. La médiation est machinique, ce sont la chaîne haute-fidélité, la radio ou même aujourd'hui la télévision, qui assument le rôle d'enseignant; la transmission est électrique et la pratique musicale est essentiellement performative (on joue en rejouant). On comprendra combien, dès lors, mimétisme et répétition dans une telle configuration médiatique sont des facteurs prépondérants de l'apprentissage: apprendre à jouer du rock consiste aussi à naviguer au sein de stéréotypes pour se construire des attitudes, des gestes et éventuellement un corps pour incarner une musique.

Cette configuration n'est pas un trait distinctif du rock. Si l'on cesse d'idéaliser la musique, si on la considère en tant qu'ensemble d'activités configurant un tout, alors, elle est à la fois *ce qui a lieu* quand on l'écoute, quand on la joue, quand on la compose ou

quand on en parle, et ce quel que soit le genre ou la tradition à laquelle elle se réfère².

Plus avant, cependant, si jouer du rock engage à entendre des enregistrements puis à essayer d'en reproduire les sons à plusieurs, alors, la pratique de la reprise est indissociable de l'écoute et tributaire de la reproductibilité de la musique dans des dispositifs d'amplification. Ce qui revient à dire que l'on fait du rock parce qu'on en a entendu dans certaines conditions et qu'on *peut en reprendre* dans d'autres. La reprise soumet donc la musique rock aux lois d'un régime de la coprésence sur un plan pratique – celui d'un apprentissage par le mimétisme et la répétition –, mais aussi sur un plan musicologique – celui d'une musique stratifiée par des écoutes plurielles et dont le potentiel communautaire ne doit pas être négligé, puisque c'est là, probablement, sa seule et unique dimension politique.

En raison de ces trois derniers points, le processus engagé par la reprise dans le rock ne trouve sa légitimation que comme produit de l'industrie culturelle.

L'IDÉOLOGIE DE L'HÉGÉMONIQUE

C'est pourquoi il est intéressant de confronter ce régime de la reprise dans le rock à la grande majorité des discours tenus sur les produits des industries culturelles et sur leurs effets massifs, pour apprécier comment il leur résiste ou même les contredit. Il n'est pas superflu, en ce sens, de revenir sur deux thèses anciennes dont l'emprise sur ces discours ne s'est jamais démentie. *Musique de cinéma* (*Komposition für den Film*, 1944, Theodor W. Adorno en collaboration d'Hanns Eisler³) et *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935-1939⁴) nous parlent de cinéma, et, pour l'un d'entre eux, de la musique de film en tant que forme canonique des productions des industries

culturelles. Le contexte de la rédaction de ces deux textes, avant et après la Seconde Guerre mondiale, n'est sans doute pas étranger au déploiement des différents arguments qu'y proposent les philosophes sur les arts et les cultures de masse, tout comme l'influence des analyses marxistes, qui imprègne la méthodologie retenue pour les qualifier.

Theodor W. Adorno et Hanns Heisler s'intéressent à l'art et la culture de masse tels que déterminés par le cinéma dans sa version hollywoodienne (puisque l'objet de leur étude est ainsi localisé). Ils y remarquent la combinaison de trois critères : un mode d'expression artistique, un moyen de communication et des techniques de reproduction mécaniques. Cette nécessité combinatoire est essentielle, car elle leur permet à la suite de préciser un nombre important de dépendances – à entendre dans le sens d'aliénations – des arts et des cultures de masse aux structures économiques et sociales qui les surdéterminent (selon les lois de la dialectique superstructure/infrastructure propre à la pensée marxiste). L'art de masse se distingue en premier lieu de l'art populaire et de l'art savant en ce qu'il est un effet de la culture industrielle. Ce qui permet à Adorno et Heisler d'affirmer que « *la culture de masse, de son côté, ne saurait être considérée comme un art qui naîtrait spontanément des masses*⁵ » (contrairement, ici, à l'art populaire, qui émanerait spontanément du peuple). La tournure de cette pensée est connue. La culture de masse crée des besoins (la distraction, le délasserment) satisfaits par des intérêts économiques (l'industrie des loisirs); son mode d'organisation surdétermine toute forme d'invention (standardisation des biens culturels de consommation, aliénation des consciences, etc.), c'est-à-dire élimine de la production le facteur singulier. On en arrive donc logiquement à l'évidence suivante : « *La culture de masse vit de la liquidation de la culture individualisée*⁶ » – sentence qui continue d'alimenter bien des discours sur le sujet et que beaucoup de nos idéologues contemporains agitent comme une merveilleuse

trouvaille pour nous proposer un même et sempiternel remède: *notre* libération (sociale, culturelle, individuelle, etc.). Ce qui, nous y reviendrons, se réalise dans une nécessaire re-qualification du temps (fin de l'histoire et des grands récits oblige).

Benjamin, comme Adorno et Heisler, pense que l'agent le plus puissant des mouvements de masse contemporains est le cinéma. C'est, cependant, sur un autre aspect de la «liquidation» déterminée par les industries culturelles qu'il insiste, celui de «*la valeur traditionnelle de l'héritage culturel*». Le mouvement dialectique de sa pensée, qui porte également sur les relations des formes d'expression artistique et des moyens de reproduction mécanique, se focalise, dès lors, sur la question de l'«*authenticité*» de l'œuvre: «*Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction, et bien entendu pas seulement à la reproduction mécanique*⁷» puisque «*la valeur unique de l'œuvre d'art "authentique" se fonde sur sa valeur d'usage originelle et première*⁸». Il faut donc comprendre l'authenticité comme une valeur excédant la «*simple garantie d'origine*»: l'authenticité est le «*substitut de la valeur culturelle*» de l'art. Si, dans la suite de ses développements, Walter Benjamin oppose deux modèles dont le rapport à l'authenticité est antinomique, c'est pour marquer le paramètre spatio-temporel qui s'applique à ce donné culturel: le théâtre comme art de la continuité et de l'*hic* et *nunc* est un art de l'authenticité, quand le cinéma, art de la discontinuité et du différé ne peut y prétendre.

Au-delà des différences axiomatiques retenues par Adorno et Heisler d'un côté, puis par Benjamin de l'autre, se pose, au centre des deux thèses développées et sans qu'elle ne soit toujours explicitement nommée, la question de l'*autorité*. En creux, chez Adorno, l'autorité, ou plutôt sa perte, est rejouée par la notion d'*amalgame*: perte de spontanéité, perte d'innocence, perte de pureté des formes populaires dans leur récupération par la musique de film et, dans le même temps, perte d'indépendance, de souve-

raineté, d'autonomie des formes savantes dans leur fonctionnalisation. L'amalgame est donc un processus qui détruit toute autonomie esthétique, pour ne plus produire que des séries de tropes ou de lieux communs (l'art des mass médias fabrique des «*vestiges*» à partir des traditions dont il s'abreuve).

Le maintien de l'autorité disparaît donc dans le processus engagé par la production des industries culturelles avec la perte de l'origine, et dans cette perte, s'actualise un mode de transmission sans transmission – puisque le terme de transmission exprime que l'autorité existe, quand bien même elle ne serait pas liée à une personne déterminée.

Chez Walter Benjamin, la perte de l'autorité de l'œuvre d'art, effet de sa reproductibilité et de son inauthenticité (où l'origine n'est plus fondée en droit), s'exprime sous la forme d'une mesure, qui marque l'abolition de la distance nécessaire entre le sujet et l'objet. Cette absence d'éloignement entraîne la «*perte*» de l'«*aura*», dans le sens où le propre d'une œuvre, sa nature inatteignable d'objet – qui se dérobe à nous à mesure qu'on s'en approche –, est contredite. Elle entraîne également la disqualification de l'expérience esthétique, la critique devenant jouissance immédiate.

Dans le passage de la «*continuité*» à la «*discontinuité*», apparaissent donc «*vestiges*» et «*pertes*», «*dépendances*» et «*aliénations*», «*liquidations*» et «*effacements*»: c'est donc, conjointement à un processus économique, un processus temporel qui, avec les industries culturelles et leurs produits, engage d'irréversibles modifications dans les habitus et les consciences.

Si l'on veut bien, dans un premier temps, adhérer ou croire à la validité de ces arguments basés sur une méthode essentiellement comparative de différents modèles et structures – l'art de masse dans la négation de l'art populaire, de l'art religieux ou de l'art savant, ne s'affirmant que comme produit économique –, il faut aussi en accepter les effets immédiats sur un plan méthodologique. Car à déterminer par l'absence de

médiations les domaines artistiques recouverts par les industries culturelles, on postule nécessairement qu'ils sont inqualifiables (non singuliers), comme le sont également et nécessairement les masses, standardisées et abruties, ineptes et inertes. Requalifier les arts de masse ou fragmenter les masses ne servirait, selon cette perspective, à rien.

Pourtant, outre la réserve qui consisterait à discuter la pertinence du modèle cinématographique en tant qu'archétype des arts industriels, outre l'objection quant au rapport d'évidence entre l'hégémonie d'une structure et son universalité ou sa transcendance, il existe un écart fondamental entre le discours sur les arts de masse et les pratiques artistiques et culturelles qu'ils développent. Les analyses structurelles portées ici par Adorno, Heisler et Benjamin sur le cinéma, comme les continuations qui leur furent données sur des médias (télévision, radio, jeu vidéo, etc.), pourraient sans restriction s'appliquer à d'autres objets ou produits des industries culturelles contemporains, à la musique par exemple et au rock en particulier.

REPRISE ET ŒUVRE :

Y A-T-IL UN PILOTE DANS L'AVION ?

Plus de dieux, plus de maîtres, plus de juges, plus de pères... Comment est-il donc possible de transmettre, dans un tel contexte, et où se déplace alors l'autorité, si l'on accepte toutefois qu'elle n'est pas uniquement l'instrument du profit marchand ?

Cette question est éminemment politique et il ne convient pas, pour la résoudre, d'user d'une rhétorique du renversement pourtant fréquemment sollicitée en de telles circonstances : où serait possible une autorégulation de l'autorité là où son exercice n'est pas apparent, cette diffusion témoignant de l'avènement d'une « démocratie des formes » ; où s'affirmerait une certaine économie contemporaine des signes, responsable et critique, réalisant l'utopie d'un commerce moral, juste et équitable⁹.

Pourtant, ces deux dernières hypothèses ne sont pas satisfaisantes, car si les produits et les processus de production des industries culturelles mettent en crise, majoritairement, le modèle de la filiation sur un plan autoritaire c'est, avant tout, parce qu'ils actualisent un déplacement fondamental qui marque l'avènement d'un nouveau régime temporel. Le modèle du temps continu, qui sous-tend les thèses appliquées aux arts savants et aux arts populaires, dysfonctionne en effet avec les arts de masse, puisque le concept d'autorité, qui fonde sa légitimité sur un écoulement du temps lié à la croyance et à l'imagination des hommes – inscrivant précisément le caractère de la tradition sur une continuité –, n'y est plus opératoire. La question se déplace donc, et elle engage, d'une part, les rapports hypothétiques d'une nouvelle forme d'autorité à un temps discontinu, c'est-à-dire la possibilité de l'exercice autoritaire dans une discontinuité, d'autre part, les liens des processus de production et des produits des industries culturelles à une quelconque origine, qui seule pourrait venir légitimer ces rapports.

Plutôt que de livrer cette question complexe au simplisme d'une grille de lecture toute faite, mieux vaut revenir sur des pratiques de production et des produits des industries culturelles.

Il serait bien possible, avec le rock, de reproduire des modèles autoritaires classiques, pour laisser croire que le régime de fonctionnement des arts de masse ne diffère pas de celui des arts populaires ou des arts savants d'antan. C'est, entre autres, ce que font la majorité des historiens et historiographes de cette musique, Greil Marcus et Nick Tosches en tête. Il est toujours facile de se trouver des pères, dont l'exercice autoritaire reposera tout entier, dans le contexte du rock, sur des critères d'incarnation : Elvis Presley en est la figure toute désignée, il est le rock, celui par qui cette musique advient, celui qui lui offre un corps. Cette autorité, presque messianique, qui fonde la mythologie du rock, est celle de la présence.

Pourtant, sa vérité est immédiatement contredite par ses propres présupposés. D'une part, puisque l'autorité de la présence est éphémère (Elvis le messie devenant Elvis le renégat puis Elvis le paria), mais plus loin, parce que l'invention de cette musique, si tant est qu'elle puisse être déterminée précisément, n'est pas fondée en termes de personne mais de dispositif électrique-amplifié, comme notifié auparavant. Ce n'est donc pas tant une origine, qui fonde en droit l'autorité du rock, qu'une originalité, tout entière tributaire des modes de production électriques-amplifiés de la musique. Il faut ainsi rétablir une vérité historique, celle d'un répertoire de chansons qui préexiste au rock, qu'on se contente de reprendre et de rejouer, de re-paramétrer et éventuellement de réincarner en l'amplifiant : question d'écarts, de changements d'échelle et donc de discontinuités jouant avant tout sur des plans stylistique et formel.

Si l'on pose que reprendre est une opération centrale dans la production du rock, si l'on comprend comment la reprise se fonde sur un jeu de discontinuités, on doit encore confronter ces deux opérations aux notions de transmission et d'autorité.

Reprendre, dans le rock, remarquons-nous plus tôt, n'est pas rejouer à l'identique, et ce particulièrement dès lors que l'on s'éloigne de questionnements relatifs à l'apprentissage de la musique. C'est jouer comme on entend – c'est-à-dire à travers le filtre d'une écoute –, et rejouer cette écoute dans le dispositif technique dont on dispose ou que l'on se donne.

Il est important de marquer à ce titre une distinction entre la reprise et la transcription. L'expérience menée par Fantômas dans *The Director's Cut* nous invite à la faire, en comparaison avec d'autres parutions discographiques récentes. Deux d'entre elles, sous couvert de reprises, actualisent en fait des opérations radicalement différentes. *Nouvelle Vague*, dont l'initiative revient à Marc Collin et Olivier Libaux, se propose ainsi d'offrir des versions Bossa Nova d'une sélection de titres New Wave de la fin

des années 1970 et du début des années 1980 (Cure, Depeche Mode, Joy Division, etc.). Hayseed Dixie est un groupe américain qui se consacre exclusivement à jouer des versions *countries* de morceaux de hard rock (à ce jour un ensemble de titres d'AC/DC et de KISS)¹⁰. Malgré d'évidentes différences quant au résultat, on convertit et on déplace systématiquement dans les deux cas un registre musical dans un autre, et ce faisant on accomplit une opération de traduction d'un langage (d'un texte) musical vers un autre. Cette recherche d'équivalences est typiquement du ressort de la transcription. On en retrouve d'ailleurs l'écho direct dans l'opération linguistique qui donne son titre à chacune de ces tentatives: la traduction de «New Wave» en «Bossa Nova» puis en «Nouvelle Vague» est littérale, quand Hayseed Dixie propose une équivalence sonore aux termes AC/DC dans un registre évoquant la country...

Là où la transcription procède par équivalences, et réalise une sortie du rock en tant que genre musical, la reprise procède par *torsions* (d'abord une écoute, puis une amplification) et actualise des *écarts* à l'intérieur du rock.

Il existe de grandes épopées de ces écarts: le «*Satisfaction*» des Rolling Stones repris par José Feliciano, Devo, The Residents, Aretha Franklin ou les Gammas... Les innombrables versions de «*Fever*» ou de «*Wild Thing*»... L'une d'entre elles, cependant, est particulièrement intéressante. Elle concerne «*Louie Louie*», titre écrit en 1955 par Richard Berry et enregistré en 1957 avec son groupe les Pharaohs (Flip Records). Ce morceau, lui-même fortement influencé par une version d'«*El loco Chacha*» enregistrée par Rene Touzet, fut repris par des dizaines de groupes (pour apprécier des torsions successives, écouter dans l'ordre les Kingsmen, les Kinks et les Stooges), et au centre d'une incroyable polémique aux États-Unis. On prétendit en effet que cette complainte d'un marin séparé de son amour comportait un message sexuel particulièrement explicite dans la version des

Kingsmen en 1963. Il suffisait d'écouter leur 45 tours à la vitesse d'un 33 tours pour en saisir la teneur. Le FBI fit une enquête, sans pouvoir prouver quoi que ce soit. Mais le mythe perdura, et contribua à faire de «*Louie Louie*» l'un des morceaux les plus repris de l'histoire du rock. Une explication plus réaliste mentionne la prononciation approximative des paroles de la chanson par Jack Ely, le chanteur du groupe, et donc leur possible glissement sémantique, par la conjugaison de plusieurs facteurs : incapacité à articuler le «*pidgin*» de Berry, voix très éraillée après un concert éprouvant donné la veille, micro trop haut placé qui obligeait à forcer la voix, appareil dentaire porté lors de la prise... Questions d'écarts et de torsions, quoiqu'il en soit, qui vont jusqu'à transformer un sens original anodin en apologie de la débauche sexuelle¹¹.

Avec l'album *American IV: The Man Comes Around* de Johnny Cash fait apparaître différemment, quant à lui, ce jeu d'écarts et de torsions (c'est ainsi qu'il faut également entendre l'album de Fantômas, *The Director's Cut*). Le chanteur y procède par ralentissement du temps et simplification des arrangements, ce qui suffit à chaque reprise d'un morceau pour être *originale*¹².

En tirant plus loin les fils de cette logique, on pourrait admettre que l'interprète, en tant qu'il produit une écoute amplifiée, prend la place de l'auteur : et conclure qu'il n'y a d'autorité, dans le rock, qu'à travers la singularité d'une écoute signée par le prisme de son amplification. On appliquerait alors à la reprise une théorie moderne de l'écoute. Selon ce modèle, construit sur le rapprochement systématique de la lecture et du texte, l'écoute devient un opérateur du discours musical et agit comme une pratique d'intertextualité au sein du langage musical lui-même. Cette conception est attachée à l'idée selon laquelle la notion d'écoute est historiquement et ontologiquement liée à celle d'œuvre (et donc à une forme de réification de la production artistique). Une telle logique a deux conséquences immédiates : si l'écoute s'applique toujours à des œuvres, alors, dès

qu'il y a écoute, il y a œuvre ; si l'œuvre renvoie à une autorité et à un droit (ceux de l'auteur), on doit pouvoir fonder (symboliquement) un droit de l'écoute qui soit du même coup un droit de l'auditeur-auteur – celui qui signe son écoute. Dans le retournement du couple auteur/auditeur (paradigme de l'arrangement ou de la transcription) en couple auditeur/auteur (figure du rocker qui reprend ou du DJ qui mixe), s'accomplirait ainsi une inversion qui permettrait d'inscrire de nouvelles pratiques au cœur du programme de l'esthétique moderne...

Au travers des différents exemples de reprises évoqués, on perçoit pourtant autre chose. Tout déplacement ou aménagement des formes de la musique y est conséquent à une nouvelle organisation des corps, à un nouvel agencement du dispositif électrique et à une re-qualification de l'amplification (nécessairement solidaires) – cette tripartition étant seule susceptible de fournir un instrument de mesure opératoire au rock, quand elle est également la seule que cette musique ait mise à sa disposition pour distinguer ses différentes pratiques, ses styles et ses genres musicaux.

Les opérations nécessaires à ces ré-agencements sont le fruit de *médiations*, et chaque série d'opérations réalise *un montage spécifique*. Tout le programme théorique et pratique de la reprise consiste donc à déterminer les différents points d'insertion de l'autorité à l'œuvre dans les pratiques de reproduction, d'amplification et d'écoute, qui fixent la musique dans des formes et des rituels (entre le studio et le concert).

Il ne contredit en rien l'existence d'une œuvre, mais on ne peut que constater la dispersion de cette dernière à travers une multitude de constituants soumis à des évolutions constantes. Au discours sur l'œuvre et le droit (d'auteur ou d'auditeur) répond ici un discours sur l'usage. Il n'y a de musique que dans ses usages réels, et la prolifération des usages est, de fait, un effet des industries culturelles – explicitement traduit par les formes de la reprise dans le rock.

Évoquer la présence d'une œuvre n'en revient pas, cependant, à tomber encore une fois dans le piège que l'analyse musicologique ou l'histoire du rock se tendent lorsqu'elles multiplient les documents, les indices et les preuves de la pratique d'un auteur en saisissant son activité selon une visée typiquement moderniste – celle de la reconstitution d'un original dont il ne resterait plus qu'à considérer la variété des réceptions selon les époques et les lieux. La construction de l'original n'est qu'un effet de la multiplication des versions, des interprétations, des copies et des reprises. Elle n'est qu'un effet de l'originalité. Et si l'origine est, dans le régime savant, ce qui fixe l'autorité, ce qui permet de donner un nom à une production artistique et en désigne l'auteur (un individu, une communauté, une tribu, un peuple, une époque), l'originalité est, dans le régime de production industriel de la culture de masse, ce qui permet à une autorité, nécessairement collective et diffuse, de s'affirmer dans la prolifération légitime des copies.

NOTES

1 Saisie matérielle des objets ou des corps (sonores ou non, artistiques ou non) selon des termes d'intensité, l'amplification n'est pas obligatoirement issue d'une opération électrique, mais elle met en jeu une «pensée» de l'électricité. Elle s'applique donc à densifier des objets ou des corps, et ce en opérant sur deux paramètres, l'un temporel et l'autre spatial. D'un côté, elle joue sur la vitesse, avec majoritairement des effets de ralentissement et d'accélération; de l'autre, elle opère sur le volume d'une source (gros plan, restitution augmentée, etc.). L'amplification regroupe donc un ensemble de techniques de développement qui

rejouent l'espace et le temps selon des intensités différentes. 2 Cette perspective, qui prend à revers l'exigence ontologique, ne cherche cependant pas à soustraire le fait musical de ses propriétés: au contraire, puisque *ce qui a lieu* est toujours et spécifiquement lié à la musique, à ses formes, à son histoire, à ses acteurs). 3 Traduction de Jean-Pierre Hammer, Éditions l'Arche, 1972. 4 Nous prenons en considération la quatrième version de ce texte, rédigée par Benjamin en 1939 et traduite par Maurice de Gandillac en 1959, dans les *Œuvres choisies* aux éditions Julliard. Cette traduction fut reprise par Rainer Rochlitz (*Œuvres III*, Gallimard, 2000), puis rééditée aux Éditions Allia en 2003. 5 T. Adorno, *op. cit.*, p.9. 6 *Ibid.*, p. 10 7 W. Benjamin, *op. cit.*, p. 14. 8 *Ibid.*, p. 23 9 Ces deux conceptions, qui reposent sur des approches structurales ou sémiotiques, réservent aux acteurs culturels du monde contemporain (qu'ils soient artistes ou spectateurs) le statut d'herméneutes, interprètes capables de saisir et de décrypter l'épaisseur des signes, puis de la rejouer ou de la re-crypter dans des propositions discursives. Ces dernières s'apparentent à un exercice critique ou à une expertise, puisque ce nouvel agencement des signes fait discours à travers une répartition taxinomique, tributaire du découpage du champ culturel selon différentes catégories, parmi lesquelles les registres populaires ou savants, par exemple. Les signes du langage culturel évoquent toujours d'autres signes et composent une trame complexe à travers un ensemble de connexions et de stratifications: l'économie des signes est juste autant que la critique est fondée, égalitaire autant qu'un bon usage des registres peut le permettre... 10 *Nouvelle vague*, Peacefrog/Discograph, 2004; *Hayseed Dixies, A Hillbilly Tribute to AC/DC*, Dualtone 2001, *Kiss My Grass, A Hillbilly Tribute To Kiss*, Dualtone, 2003. 11 Certaines reprises, depuis, ont pris acte de ces écarts possibles pour faire de «*Louie Louie*» une chanson explicitement pornographique: «*A fine little girl, she wait for me; me catch a ship across the sea*» devenant par exemple «*A fine little bitch she waits for me; she gets her kicks on top of me*»... 12 Johnny Cash, *American IV: The Man Comes Around*, American Recordings/Universal; reprises de «*Hurt*» de Nine inch Nails, «*Personal Jesus*» de Depeche Mode, «*I hung my head*» de Sting, «*Desperado*» des Eagles, «*In my life*» des Beatles...