

## Du fétichisme en musique et de la régression de l'audition

Les lamentations au sujet du déclin du goût musical ne sont guère plus récentes que l'expérience discordante réalisée par l'humanité depuis le début de son histoire, à savoir que la musique est, à la fois, une manifestation immédiate de l'instinct et l'instance qui adoucit cet instinct. Elle incite les ménades à la danse, elle sort de la flûte de Pan pour ensorceler, mais elle résonne aussi de la lyre orphique, autour de laquelle se rassemblent, apaisées, les figures de la passion. Chaque fois que cette paix semble menacée par des pulsions dionysiaques, il est question de déclin du goût. Mais si, depuis la pensée grecque, la fonction disciplinaire de la musique fut perçue comme un bien éminent, tout le monde, aujourd'hui plus que jamais sans doute, pousse à un devoir de soumission musicale, tout comme dans d'autres domaines. De même que la conscience musicale des masses ne se situe guère sous le signe du plaisir anarchique, de même les transformations récentes de cette conscience n'ont-elles pas grand-chose à voir avec le goût. La notion de goût, elle-même, est dépassée. Le goût désigne une attitude de la subjectivité esthétique où celle-ci se réconcilie fausement avec les conventions esthétiques. Ces conventions prétendent ne plus être réifiées ni extérieures, et semblent provenir, au contraire, de la nature même de l'oeuvre d'art, si ce n'est que la réconciliation prématurée ne supprime pas l'antagonisme radical entre la convention et la subjectivité. Aujourd'hui, il n'y a même plus de semblant d'unité entre les deux. L'art responsable s'oriente en fonction de critères qui s'apparentent à ceux de la connaissance : critères de cohérence et de non-cohérence, du juste et du faux. Mais, au demeurant, on ne choisit plus; la question ne se pose plus et personne n'exige que le sentiment subjectif entérine la convention : l'existence du sujet lui-même, lequel pourrait se porter garant du goût, est devenue aussi problématique que lest, à l'autre pôle, le droit à la liberté d'un choix qui d'ailleurs ne s'effectue plus dans la réalité. Si l'on cherche, par exemple, à savoir à qui « plaît » un succès commercial à la mode, on est en droit de supposer que le plaisir et le déplaisir sont inadéquats à la chose, même s'il arrive que la personne interrogée emploie ces termes pour rationaliser ses réactions. Le simple fait de connaître ce succès se substitue à la valeur qu'on lui attribue : l'aimer signifie presque tout bonnement le reconnaître. Le jugement de valeur est devenu une fiction pour qui se trouve cerné de marchandises musicales standardisées. Il ne peut ni échapper à leur prépondérance ni choisir parmi ce qu'on lui présente puisque toutes les choses se ressemblent parfaitement, et qu'une préférence ne relève en fait que du détail biographique ou bien des circonstances dans lesquelles la musique a été entendue. Les catégories d'un art qui tendrait vers son autonomie sont sans valeur aucune pour la réception contemporaine de la musique, y compris pour la réception des musiques sérieuses, musiques que l'on a vulgarisées sous le nom barbare de classiques afin de pouvoir s'y soustraire plus aisément. On voudrait bien concéder l'objection selon laquelle la musique spécifiquement légère, et tout ce qui est destiné à la consommation, n'a, au demeurant, jamais été appréciée en fonction de ces catégories. Cependant, la fonction de cette musique change justement parce que la distraction, le charme, la jouissance qu'elle promet, elle les procure tout en les refusant. Dans un essai, un romancier anglais s'est posé la question de savoir qui pouvait encore trouver du plaisir dans les lieux de plaisir. De même, on pourrait se demander qui la musique de divertissement peut bien encore divertir. Cette musique apparaît surtout comme le complément de la perte de la parole chez les hommes, de l'extinction du langage en tant qu'expression, de l'incapacité à communiquer. Elle se loge dans les failles du silence qui s'installe entre les hommes déformés par l'angoisse, la routine et la docile soumission. Partout, subrepticement, elle assume ce triste rôle qu'elle avait à l'époque du cinéma muet. Elle n'est perçue que comme bruit de fond. Si personne ne peut plus véritablement parler, plus personne ne peut entendre. Un spécialiste américain de la publicité radiophonique, laquelle aime à recourir au médium musical, s'est montré sceptique vis-à-vis des réclames qui utilisent la musique car, selon lui, même pendant l'écoute, les hommes auraient appris à refuser toute attention au contenu de cette écoute. Sa remarque est contestable pour ce qui concerne la valeur publicitaire de la musique. Mais elle vise juste pour ce qui est de la conception de la musique elle-même.

Dans les lamentations traditionnelles au sujet du déclin du goût, de nombreux thèmes reviennent avec insistance. On y rencontre surtout ces considérations poussées et passionnelles qui qualifient de « dégénéréscente » la situation sociale actuelle de la musique. Le plus coriace de ces thèmes est celui de l'attrait sensuel qui efféminerait et rendrait inapte au comportement héroïque. On trouve déjà cette idée dans le Livre 111 de *La République* de Platon où les modes « plaintifs » et « féminins » (« appropriés aux orgies ») sont bannis, sans qu'apparaisse d'ailleurs clairement, aujourd'hui encore, pourquoi ces caractéristiques sont attribuées aux modes mixolydiens, lydiens, hypolydiens et ioniens. Dans la République platonicienne, le mode majeur de la musique occidentale ultérieure, qui correspond au ionien, serait considéré comme dégénéré et interdit. Même la flûte et les instruments pincés « à plusieurs cordes » sont victimes du tabou. Des modes, on ne conserve que « ceux qui imitent convenablement la voix et l'expression humaines », « celui qui pendant la guerre, ou n'importe quel autre acte, exige la force, s'expose, peut aussi se tromper, encourir des blessures, la mort ou un malheur ». La République platonicienne n'est pas l'utopie consignée par la philosophie de l'histoire officielle. Aux citoyens, elle refuse le plaisir au nom du *statu quo*, y compris en musique, où la distinction entre les modes féminins et les modes vigoureux n'était rien de plus, déjà au temps de Platon, qu'un vestige de la superstition la plus stupide. L'ironie platonicienne se moque sciemment et méchamment du joueur de flûte Marsyas écorché par un Apollon tout plein de modération. Le programme éthico-musical de Platon ressemble aux mesures d'épuration attiques. D'autres traits persistants des capucinades musicales relèvent de la même veine. Le reproche de superficialité et de « culte de la personnalité » figure parmi les plus marquants. Toutes ces caractéristiques incriminées sont avant tout celles du progrès : socialement aussi bien que sur le plan spécifiquement esthétique. Les excitations interdites constituent des ferments de jouissance qui gagnent en puissance lorsqu'elle lutte contre elle-même. La richesse sensuelle et la conscience qui différencie sont étroitement imbriquées. La primauté de l'individu sur la contrainte collective en musique révèle le moment de liberté subjective qu'il traverse dans ses phases tardives, et ce caractère profane, qu'il libère de ses entraves magiques, se présente comme superficialité. C'est ainsi que les éléments déplorés ont été intégrés dans la grande musique occidentale : l'excitation sensuelle comme porte ouverte sur la dimension harmonique et finalement colorée, la personne, libre de toute inhibition, comme véhicule de l'expression et de l'humanisation de la musique elle-même. La « superficialité » comme critique de l'objectivité muette des « formes » au sens du parti pris de Haydn pour le « galant », contre l'érudit. Il s'agit bien de la décision de Haydn et non pas de l'insouciance d'un chanteur à la voix d'or ou d'un instrumentaliste des mélodies enjouées. Car ces éléments sont intégrés dans la grande musique et dépassés en elle; mais la grande musique n'est pas réductible à eux. Sa grandeur se mesure à son pouvoir de synthétiser la diversité des stimulations sensorielles et de l'expression. La synthèse musicale ne conserve pas seulement l'unité de l'apparence et elle se garde de tomber dans les moments rebelles du plaisir. Au contraire, une telle unité - relation entre les moments particuliers et la totalité qui les produit - sauvegarde l'image des conditions sociales dans lesquelles uniquement ces éléments particuliers de bonheur pourraient être plus qu'une simple apparence. Jusqu'à la fin de la période antérieure, l'équilibre musical entre l'attrait sensuel, partiel, et la totalité, entre l'expression et la synthèse, entre le superficiel et le sous-jacent est aussi instable que les moments d'équilibre entre l'offre et la demande dans l'économie bourgeoise. La *Flûte enchantée*, dans laquelle l'utopie de l'émancipation et le plaisir du couplet d'opérette coïncident parfaitement, est elle-même un moment. Après la *Flûte*, la musique sérieuse et la musique légère ne se sont plus laissées confondre. Mais ce qui s'émancipe dès lors de la légalité formelle, ce ne sont plus les pulsions productives qui se rebellent contre les conventions. L'attrait sensuel, la subjectivité, le profane, les vieux adversaires de l'aliénation et de la réification, deviennent périmés. Les ferments antimythologiques traditionnels de la musique conspirent, à l'époque capitaliste, contre la liberté pour autant qu'ils avaient jadis proscrit tout ce qui s'apparentait à elle. Les facteurs d'opposition contre le schéma autoritaire deviennent des témoins de l'autorité qu'exerce le succès du marché. Le plaisir du moment et la diversité superficielle deviennent des prétextes pour priver l'auditeur de penser la totalité, exigence présente chez l'auditeur authentique, et cet auditeur suit la pente de la moindre résistance pour se transformer en client docile. Les moments partiels cessent de fonctionner de manière critique contre la totalité en question; ils suspendent au contraire la critique qu'exerce la totalité esthétique réussie à l'encontre des failles de la société. L'unité synthétique leur est sacrifiée, mais ils n'en produisent pas d'autre à la place de l'unité réifiée; ils s'y soumettent au contraire avec complaisance. Les éléments d'attrait sensuel isolés se révèlent inconciliables avec la constitution immanente de l'oeuvre d'art, et en est victime ce en quoi l'oeuvre d'art transcende toujours nécessairement en connaissance. Ces éléments ne sont pas mauvais en tant que tels, mais à cause de leur fonction négative. Assujettis au succès, ils renoncent d'eux-mêmes aux éléments progressistes qui leur étaient propres. Ils signent un pacte avec tout ce que le moment isolé est capable d'offrir à l'individu isolé qui, depuis longtemps, n'est plus rien de tel. Dans l'isolement, en effet, les attractions sensuelles s'émeussent et cèdent aux poncifs de l'approbation. Celui qui s'y livre est aussi sournois que lest le penseur vis-à-vis de la sensualité orientale. Toutefois, la puissance de séduction des attractions sensuelles survit là où les forces de renoncement sont les plus fortes : dans la dissonance qui refuse de croire à la trompeuse harmonie de la réalité établie. La notion d'ascétisme elle-même est dialectique en musique. Mais si, autrefois, l'ascétisme tempérait la prétention esthétique au plaisir, il est devenu, de nos jours, la marque de l'art progressiste. La société conflictuelle, qu'il faut rejeter et qui doit être mise en évidence dans ce qui la rend intimentement hostile au bonheur, ne peut être représentée que par un ascétisme de la composition musicale. L'art enregistre précisément de manière négative cette possibilité de bonheur à laquelle s'oppose aujourd'hui, de façon funeste, la simple anticipation partielle et positive du bonheur. C'est pourquoi tout art « facile » et agréable est devenu apparence trompeuse : on ne peut plus jouir de ce qui se manifeste esthétiquement dans les catégories de la jouissance, et la promesse de bonheur - ainsi l'art fut-il, naguère, défini - ne peut plus être trouvée nulle part dès lors qu'est tombé le masque du faux bonheur. La jouissance n'a plus sa place que dans la présence immédiate, physique. Lorsque cette jouissance a besoin de l'apparence esthétique, elle devient apparence selon les critères esthétiques et elle trompe le jouisseur sur sa propre jouissance. C'est seulement lorsque l'apparence fait défaut qu'il reste fidèle à sa possibilité.

La phase récente de conscience musicale des masses se définit par l'hostilité à la jouissance dans la jouissance. Elle ressemble aux attitudes par lesquelles on réagit au sport ou à la publicité. L'expression de jouissance artistique résonne curieusement : quel meilleur exemple que la musique de Schönberg, qui a de commun avec les succès à la mode le fait qu'il est impossible d'en jouer. Celui qui se régale encore à l'écarte des beaux passages d'un quatuor de Schubert ou même à ce mets délicieux et provocant qu'est un *Concerto* grosso de Handel, se range, en tant que prétendu gardien de la culture, parmi les collectionneurs de papillons. Ce qui le rapproche de cette sorte de jouisseurs n'est pas particulièrement « nouveau ». La force qu'exercent les flonflons, le mélodieux et toutes les figures grouillantes de la banalité date des débuts de l'époque bourgeoise. Elle s'est jadis attaquée au monopole culturel de la classe dominante. Mais aujourd'hui, dans la mesure où cette force de la banalité s'est étendue à l'ensemble de la société, sa fonction s'est transformée. Ce changement de fonction concerne toutes les musiques, et non pas seulement la musique légère où il serait trop facile de considérer ce changement comme « graduel » et de le sous-estimer en faisant référence aux moyens mécaniques de diffusion. Il convient de penser ensemble les deux sphères séparées de la musique. Leur distinction statique, que pratiquent avec empressement les gardiens de la culture, ainsi que la nette séparation entre les champs sociaux de la musique sont des illusions; on a, par exemple, assigné à la radio totalitaire, la tâche, d'une part de divertir, de distraire, d'autre part de faire de la culture, comme s'il pouvait encore y avoir de la bonne distraction, et comme si la bonne culture ne se transformait pas en mauvaise dès qu'on s'occupe d'elle. De même que la musique sérieuse, depuis Mozart, élabore son histoire en fuyant devant la banalité et trace en négatif les contours de la musique facile, elle rend compte, aujourd'hui, chez ses représentants les plus importants, des sombres expériences qu'on pressent encore dans l'innocence inconsciente de la musique légère. Inversement, il serait facile de masquer l'abîme qui sépare les deux sphères de la musique et d'instaurer un continuum qui permettrait à l'éducation progressiste de passer sans coup férir du jazz et des variétés aux biens culturels. La barbarie cynique n'est en rien meilleure que le mensonge culturel : la démythification de la sphère supérieure qu'elle entraîne est payée en retour par les idéologies de la primitivité et de la naturalité grâce auxquelles elle transfigure l'*underground* musical; un *underground* qui n'exprime plus, depuis longtemps, la contradiction qui frappe les exclus du monopole de la culture, mais se nourrit tout simplement de ce qui lui est octroyé d'en haut par les seigneurs des trusts. L'illusion selon laquelle la musique légère jouirait dans la société d'une primauté par rapport à la musique repose précisément sur cette passivité des masses qui met la consommation de cette musique en contradiction avec les intérêts objectifs de ceux qui la consomment. On se réfère au fait qu'ils aimeraient effectivement la musique légère et ne considèrent la musique sérieuse que pour des raisons de prestige social, alors que le simple fait de connaître les paroles d'un succès suffit à montrer quel rôle joue, à elle seule, la franche approbation. L'unité des deux sphères de la musique est donc celle de leur insoluble contradiction. Elles sont liées ensemble non pas comme si la sphère inférieure constituait une sorte de propédeutique populaire destinée à la sphère supérieure, ou bien comme si la sphère supérieure pouvait emprunter à la sphère inférieure la force collective qu'elle a perdue. Il est impossible de recoller les deux moitiés pour reconstituer l'ensemble, mais dans chacune des deux sphères apparaissent, même si c'est bien lointain, les transformations de la totalité qui n'évolue que dans la contradiction. Si l'on cesse de fuir la banalité, si la capacité marchande de la production sérieuse s'annule devant de telles exigences objectives, alors la standardisation des succès agit par le bas et a pour résultat que l'ancien style ne parvient même plus au succès et qu'on se contente de faire comme tout le monde. Entre l'incompréhension et l'inéluctable, il n'y a pas de milieu : la situation s'est polarisée en deux extrêmes qui, en fait, se touchent. Pour l'individu, il n'y a aucune place entre les deux. Ses exigences, pour autant qu'elles apparaissent encore, sont des faux-semblants, modélisés, en réalité, sur des standards. La liquidation de l'individu est la marque propre de la nouvelle situation musicale.

Si les deux sphères de la musique se meuvent dans l'unité de leur contradiction, la frontière qui les sépare est changeante. La production avant-gardiste s'est détachée de la consommation. Le reste de la musique sérieuse lui est soumis au prix de son contenu. Il sombre dans l'écoute-marchandise. Les différences entre la réception de la musique officielle « classique » et celle de la musique légère n'ont plus de signification réelle. L'une et l'autre ne sont plus manipulées que pour des raisons de rentabilité : de même qu'il importe au fan de jazz d'être certain que son idole n'est pas située trop au-dessus de lui, celui qui assiste à l'orchestre philharmonique attend de trouver une confirmation de sa propre situation sociale. Plus le système s'applique à dresser des frontières entre les provinces musicales, plus on soupçonne que sans ces barrières les habitants de ces provinces n'auraient que trop de facilité pour se comprendre. Toscanini, comme Ben Bernie, sont appelés *maestro*, même si c'est quelque peu ironique à l'égard du dernier, et la chanson *Musica, maestro, please*, dont les paroles épuisent le thème du clown tragique, connu un succès immédiat après que Toscanini, grâce à la radio, eut été promu maréchal des airs. L'empire de cette vie musicale, qui s'étend serinement des entreprises de composition d'Irving Berlin et Walter Donaldson *The world's best composer* - jusqu'à *The Unfinished* en passant par Gershwin, Sibelius, et Tchaïkovsky, est l'empire des fétiches. Le principe de la star est devenu totalitaire. Les réactions des auditeurs semblent se couper du rapport à

l'exécution de la musique pour devenir directement fonction du succès accumulé, lequel n'a aucune chance de pouvoir être correctement compris à partir de la spontanéité de l'écoute, mais résulte du commando des éditeurs, des magnats du cinéma et des stars de la radio. Les stars ne sont pas seulement les noms célèbres. Les oeuvres commencent à fonctionner de manière semblable. Et l'on érige un panthéon de best-sellers. Les programmes rétrécissent et ce processus de réduction n'élimine pas seulement ce qui est moyennement bon, et que les spécialistes musicologues aimeraient recommander aux auditeurs; les classiques reconnus, eux-mêmes, sont soumis à une sélection qui n'a rien à voir avec la qualité : la *Quatrième symphonie* de Beethoven fait déjà partie des raretés. Cette sélection engendre un cercle vicieux : ce qui est le plus connu, c'est ce qui a le plus de succès; donc, on le joue encore plus souvent et on le fait connaître davantage. Même le choix des oeuvres standard se fait en fonction de leur « efficacité », au sens justement des catégories du succès, qui déterminent la musique légère ou bien permettent au super chef d'orchestre d'élaborer un programme de séduction; les intensités de la *Septième symphonie* de Beethoven entrent dans la même catégorie que l'indicible mélodie pour cor dans le mouvement lent de la *Cinquième symphonie* de Tchaïkovsky. La mélodie, ici, cela signifie tout aussi bien la mélodie soprano, symétrique à huit temps. Elle est mise au compte de « l'idée » du compositeur qu'on pense pouvoir s'approprier tout en la considérant l'une de ses qualités fondamentales. Or la notion d'« idée » est totalement inadéquate à la musique reconnue dite classique. Son matériau thématique, l'accord parfait, souvent dissocié, n'appartient pas du tout à l'auteur avec cette spécificité qu'il possède dans le Lied romantique, et la grandeur de Beethoven tient à cette totale soumission des éléments mélodiques, aléatoirement personnels, à la totalité formelle. Ce qui n'empêche pas que toute musique, même celle de Bach, lequel emprunta quelques-uns des thèmes les plus importants au clavier bien tempéré, est perçue sous la catégorie de l'idée et, qu'avec tout le zèle du propriétaire, on part à la recherche des voleurs musicaux; pour finir, un critique musical peut devoir son succès à son étiquette de détective de mélodies.

C'est dans l'appréciation des voix par le public que le fétichisme musical exerce son emprise avec le plus de passion. Le charme sensuel de la voix est traditionnel, ainsi que le lien étroit qu'on établit entre le succès et celui qui est doué de cet « instrument ». Mais on oublie aujourd'hui que c'est un instrument. Posséder une voix et être un chanteur sont synonymes pour le matérialiste musical vulgaire. Aux époques antérieures, on exigeait des stars, des castrats et des *prima donna* au moins une virtuosité technique. Aujourd'hui, on célèbre l'instrument en tant que tel, en dehors de tout fonction. On n'exige relations qui lient le consommateur de succès à ces mêmes succès. Ce- qui est proche d'eux, désormais, c'est ce qui leur est totalement étranger, comme est étranger ce qui, coupé de la conscience des masses par un écran opaque, tente de parler pour les muets. Lorsque ces, auditeurs s'expriment, on ne sait plus s'ils font la différence entre la *Septième* de Beethoven et *Goody-Goody*.

La notion de fétichisme musical ne peut pas être déduite par la psychologie. Que des « valeurs » soient consommées et suscitent des réactions affectives, sans que leurs qualités effectives soient en général reconnues par la conscience des consommateurs, c'est là l'expression tardive de leur caractère de marchandise. Car l'ensemble de la vie musicale contemporaine est dominé par la forme de marchandise : les, derniers vestiges du pré-capitalisme sont abandonnés. L'application de la notion de marchandise à la musique n'est pas une analogie. En fait, l'échange de « biens culturels », même s'il est très médiatisé, aboutit à des choses matérielles : les billets de concerts et d'opéra, les; partitions pour piano des variétés, les disques de gramophone, les- appareils radio et, surtout en Amérique, les objets dont les exécutions, musicales assurent la promotion. La musique, avec tous les attributs de l'éthéré et du sublime qui lui sont généreusement prodigués, ne sert essentiellement qu'à la publicité de marchandises qu'il convient d'acquiescer pour pouvoir écouter de la musique. Si, dans le secteur de- la musique sérieuse, la fonction publicitaire est soigneusement masquée, elle agit à tous les niveaux dans la musique légère. Tout le système du jazz, avec la distribution gratuite des partitions aux; orchestres, est fait de telle sorte que l'exécution effectuée serve à promouvoir l'achat des réductions pour piano et les disques; d'innombrables succès de variétés vantent, dans leurs paroles, la chanson, elle-même dont le titre se répète en majuscules. Ce qu'on idolâtre dans ces lettres capitales, c'est la valeur d'échange dans laquelle disparaît toute trace de plaisir possible. Marx définit le fétichisme de la marchandise comme la vénération de l'auto-production qui, en tant; que valeur d'échange, s'aliène aussi bien vis-à-vis des producteurs que- des consommateurs, - des « hommes » : « Ainsi, le mystère de la forme de la marchandise consiste simplement dans le fait qu'elle renvoie aux hommes les caractères sociaux de leur propre travail sous l'aspect; de caractères concrets des produits du travail, comme propriétés sociales, de ces choses, d'où le rapport social des producteurs avec le travail, global comme rapport social d'objets qui existent en dehors d'eux. » Ce « mystère » est aussi le véritable mystère du succès. Il renvoie simplement ce qu'on paie sur le marché pour acquiescer le produit très précisément, le consommateur tombe en adoration devant l'argent qu'il a dépensé pour acheter ses places au concert *Toscanini*. Littéralement, il a « fait » le succès, qu'il réifie et accepte comme critère objectif, sans s'y reconnaître. Il ne l'a pas « fait » toutefois en ce que le concert lui a plu, mais en ce qu'il a acheté le billet d'entrée. Certes, dans le domaine des biens culturels, la valeur d'échange s'impose de manière particulière. Car ce domaine apparaît précisément dans le monde des marchandises comme exclu de la puissance de l'échange, comme un domaine de relation immédiate aux biens, et cette apparence, à laquelle les biens culturels doivent seuls leur valeur d'échange, l'est doublement. Toutefois, dans le même temps, ces biens tombent totalement dans le monde des marchandises, ils sont élaborés pour le marché et se conforment au marché. L'apparence d'immédiateté est aussi patente que la contrainte de la valeur d'échange est impitoyable. Le consensus social harmonise la contradiction. L'apparence de plaisir et d'immédiateté va jusqu'à se rendre maître de la valeur d'échange. Si la marchandise se compose toujours de la valeur d'échange et de la valeur d'usage, la pure valeur d'usage, dont les biens culturels doivent conserver l'apparence dans la société capitaliste, est remplacée par la pure valeur d'échange qui assume fallacieusement le rôle de la valeur d'usage. Le fétichisme spécifique de la musique se constitue à l'intérieur de ce quiproquo : les affects qui concernent la valeur d'échange, fondent une apparence d'immédiateté que dément, simul tanément, l'absence de rapport à l'objet. Cette absence de rapport à l'objet consommé se fonde sur l'abstraction de la valeur d'échange. Tout « psychologisme » ultérieur dépend de cette substitution sociale le fait que le plaisir n'en est plus un, mais qu'il ne se rationalise qu'en tant que tel. Le masochisme de l'écoute, qui caractérise surtout le rapport des masses au jazz, est la réponse aux caractéristiques techniques qui, elles-mêmes, découlent des principes de l'économie.

Le changement de fonction de la musique affecte les fondements du rapport entre l'art et la société. De même que l'ordre établi refuse le plaisir, l'art ne peut que le promettre tout en le niant dans l'immédiat. La valeur d'échange s'est alors logée dans les vides que le refus a formés en tout art. Plus le principe de la valeur d'échange, qui accompagne le déclin de l'économie bourgeoise, frustre impitoyablement les hommes du plaisir qu'ils prennent aux valeurs d'usage, et plus la valeur d'échange se déguise fallacieusement en objet du plaisir. On s'est interrogé sur ce qui pouvait encore cimenter la société de marchandises après qu'elle ait pris le tournant de l'économie. Le fait que le plaisir ait été transféré de la valeur d'usage des biens de consommation à leur valeur d'échange peut sans doute contribuer à expliquer cela à l'intérieur d'une conception globale dans laquelle finalement toute jouissance qui s'émancipe de la valeur d'échange prend un caractère subversif. L'apparition de la valeur d'échange dans les marchandises a assumé cette fonction spécifique de ciment. La femme qui dispose d'argent pour ses achats s'enivre dans l'acte d'achat. *Having a good time* signifie, en termes choisis, participer au plaisir des autres, un plaisir qui n'a lui-même d'autre signification que le fait de participer. Que l'on dise « c'est une Rolls Royce » en un moment sacramentel, et la religion de l'automobile permet à tous les hommes de devenir frères. Même la sexualité libre est déssexualisée dans l'intimité, les jeunes filles prennent plus à coeur le maintien de leur coiffure et de leur maquillage que la situation à laquelle sont justement destinés la coiffure et le maquillage. Le rapport à ce qui est sans rapport trahit son essence sociale dans l'obéissance. Le couple de conducteurs qui passe son temps à identifier les voitures et se réjouit de reconnaître les marques à la mode, la jeune fille qui prend plaisir au fait qu'elle-même et son bien-aimé « présentent bien », la compétence du fan de jazz légitimée, parce qu'il sait tout sur ce qui, au demeurant, est inévitable : tout cela obéit à la même injonction. Devant les lubies théologiques des marchandises, les consommateurs deviennent des hiérodules : nulle part ailleurs, ils ne s'abandonnent; ici, ils le peuvent, et c'est ici qu'ils sont complètement trompés. Car cet abandon les dépossède de leur dernière spontanéité.

Dans les fétichistes nouveau style de la marchandise, dans le « caractère sado-masochiste », et dans ceux qui acceptent l'art de masse contemporain, la même chose se présente sous ses différents aspects. La culture de masse masochiste est la forme sous laquelle apparaît nécessairement la production elle-même, notamment la production monopolistique. L'investissement affectif de la valeur d'échange n'est pas une transsubstantiation mystique. Elle correspond au comportement du prisonnier qui aime sa cellule parce qu'il n'a plus rien d'autre à aimer. L'abandon de l'individualité, qui s'adapte à la règle du succès, faire ce que tout le monde fait, tout cela résulte d'une donnée fondamentale, à savoir que la production monopolistique des biens de consommation offre très largement à tous la même chose. Mais la nécessité commerciale qui occulte cette identité entraîne la manipulation du goût ainsi que l'individualisation apparente de la culture officielle qui croît proportionnellement à la liquidation de l'individu. Même dans le domaine de la superstructure, l'apparence n'est pas seulement l'occultation de l'essence, mais il faut l'arracher à l'essence elle-même. L'identité de ce qui est offert, que tous doivent acheter, se dissimule dans la rigueur du style universel et obligatoire; la fiction du rapport entre l'offre et la demande survit dans les nuances finement individuelles. Si la validité de la notion de « goût » est contestée, on voit très bien de quoi se compose le goût dans cette situation. L'adaptation se rationalise en tant que discipline, hostilité envers l'arbitraire et l'anarchie : tout aussi fondamentalement que l'attrait musical, la noétique musicale est dégradée, et elle trouve sa parodie dans le dénombrement stupide des mesures. Participe de cela, et le complète, l'aléatoire différenciation dans le cadre strict de ce qui est ordonné. Mais si l'individualité liquidée intègre passionnellement, comme sa propre chose, la totale extériorité des conventions, alors l'âge d'or du goût se lève à l'instant même où il n'y a plus de goût.

Il y a donc encore à faire avec le fétichisme musical. Les oeuvres soumises au fétichisme et qui deviennent des biens culturels subissent des modifications dans leur constitution. Elles se dépravent. La consommation dissociée les détruit. Il ne s'agit pas seulement du fait que les quelques oeuvres répétées s'usent, telle la *Madonne* de la Sixtine dans la chambre à coucher. La réification affecte leur structure interne. A cause de l'intensité et de la répétition, elles se transforment en un conglomérat d'impressions qui se gravent chez les auditeurs sans qu'ils perçoivent l'organisation globale. La capacité de réminiscence des éléments dissociés, qui tient aux intensités et aux répétitions, trouve son archétype dans la grande musique elle-même, notamment dans les techniques compositionnelles du romantisme tardif, celles de Wagner en particulier. Plus la musique est réifiée, plus elle résonne de façon romantique aux oreilles aliénées. C'est précisément par là qu'elle devient « propriété ». Une symphonie beethovenienne, exécutée spontanément dans sa totalité, ne se laisserait jamais approprier. Celui qui, dans le métro, siffle haut et fier le thème du finale de la première symphonie de Brahms a déjà davantage à faire avec ses ruines. Mais cette décomposition des fétiches, qui les menace eux-mêmes et tend à les assimiler aux chansons à succès, engendre, dans le même temps, une tendance inverse qui vise à conserver leur caractère de fétiches. Si la romantisation des parties isolées se nourrit du corps de la totalité, le corps menacé se galvanise. L'intensification du son, qui met justement en valeur les parties réifiées, revêt le caractère d'un rituel magique dans le même temps où tous les mystères de la personnalité, de l'intériorité, de l'inspiration et de la spontanéité qui émanent de l'oeuvre elle-même sont conjurés par sa reproduction. Précisément parce que l'oeuvre en décomposition perd ses éléments de spontanéité, ceux ci, aussi stéréotypés que les impressions, sont injectés de l'extérieur. Pour consoler de tout discours sur la nouvelle objectivité, la fonction essentielle des exécutions conformistes consiste moins à représenter l'oeuvre « pure » qu'à présenter l'oeuvre dépravée grâce à une gestuelle qui tente, de façon emphatique et impuissante, de repousser la dépravation.

Dépravation et magie, soeurs ennemies, hantent toutes deux les arrangements qui occupent de vastes secteurs de la musique. La pratique de l'arrangement s'étend aux domaines les plus variés. Parfois, elle s'empare du temps. Elle extrait concrètement les impressions réifiées de leur contexte pour en faire un montage de pot-pourri; elle dissocie l'unité polyphonique d'oeuvres entières pour la réduire à un seul mouvement : le menuet de la symphonie en mi bémol majeur de Mozart - joué sans les autres mouvements - perd sa cohérence symphonique et se transforme, à l'exécution, en un morceau de genre décoratif qui a plus à voir avec la gavotte de Stéphanie qu'avec ce type de classicisme pour lequel il doit servir de réclame. Mais l'arrangement devient alors un principe de coloriage. Les modifications sonores, que subit tout orchestre lorsqu'il résonne dans une pièce au travers des haut-parleurs, sont elles-mêmes du type de l'arrangement. Mais cela ne suffit pas aux arrangeurs. Ils arrangent tout ce qui leur tombe sous la main tant qu'un diktat d'interprètes célèbres ne l'interdit pas. Puisque les arrangeurs sont, dans le domaine de la musique légère, les seuls musiciens compétents, ils se sentent d'autant plus à l'aise pour confisquer les biens culturels. Ils invoquent toutes sortes de raisons pour ces arrangements : dans le cas des grandes oeuvres pour orchestre, il faut baisser leur prix, ou bien on reproche aux compositeurs leur manque de technique instrumentale. Ces motifs sont de lamentables prétextes. Celui du moindre coût, qui se veut esthétique, se règle en pratique quand on pense aux moyens orchestraux considérables mis précisément à la disposition de ces instances qui précèdent avec le plus de zèle aux arrangements, et par le fait, extrêmement fréquent, notamment dans les airs pour piano, que les arrangements reviennent beaucoup plus cher qu'une exécution dans la version originale. En outre, la croyance selon laquelle la musique ancienne aurait besoin de raviver ses couleurs s'appuie sur le caractère contingent de la relation entre la couleur et le dessin que seule pouvait affirmer la grossière ignorance du classicisme viennois, ainsi que Schubert, que l'on a arrangé à plaisir. Il se peut que la véritable découverte de la dimension de la couleur survienne à l'époque de Berlioz et de Wagner : la pauvreté des couleurs chez Haydn et Beethoven entretient une étroite relation avec la primauté du principe de construction sur les éléments mélodiques, lesquels émergent de l'unité dynamique dans les couleurs les plus éclatantes. Dans une telle indigence, précisément, les tierces du besson au début de la troisième ouverture de *Léonore*, ou bien la cadence du hautbois dans la reprise du premier mouvement de la Cinquième acquièrent une puissance qui se perdrait irrémédiablement si le son était davantage coloré. Il faut donc admettre que la pratique de l'arrangement à des raisons *suigeneris*. Elle veut avant tout rendre accessible le grand son distancé qui, toujours, possède les caractères de la chose publique et du non privé. L'homme d'affaires - fatigué peut frapper sur l'épaule du classique arrangé et les enfants peuvent taquiner leur muse. C'est la même pulsion qui pousse les amateurs de radio à se faire passer pour oncles et tantes et à s'immerger dans les affaires familiales de leurs auditeurs en jouant de la proximité entre les hommes. La réification radicale produit son propre voile d'immédiateté et d'intimité. Inversement, l'intimité, comme si elle était justement trop étriquée, est renforcée et mise en couleurs par les arrangements. Les éléments d'attrait sensoriels qui surgissent des unités détruites, sont tels, dans la mesure où ils ne furent déterminés qu'en tant que fonction du tout, qu'ils sont trop faibles pour justement exercer cet attrait sensoriel qu'on exige d'eux afin de remplir leur tâche, celle de la réclame. L'enveloppement et le grossissement de l'élément individuel font tout autant disparaître le caractère de protestation, laquelle existait dans la réduction de l'individu à lui-même contre le système, que se perd dans l'intimitation du tout, le regard sur la totalité où, en grande musique, la mauvaise immédiateté individuelle rencontrait ses limites. Au lieu de cela, un faux équilibre s'établit qui se révèle progressivement faux dans son opposition au matériau. La Sérénade de Schubert, avec son enflure due à l'alliance des

cordes et du piano, et avec la précision extrême et naïve des cadences imitatives, est aussi absurde que si elle était apparue dans la *Dreimüderbaus* .

Toutefois, le *Preislied* des *Maitres Chanteurs* ne résonne guère plus sérieusement lorsqu'il n'est exécuté que par l'orchestre à cordes. Cette coloration unique lui fait perdre objectivement l'articulation qui lui confèrerait sa plasticité dans la partition wagnérienne. Mais c'est justement grâce à cela qu'il acquiert cette plasticité pour l'auditeur qui n'a plus besoin de recomposer la totalité de l'air à partir des différentes couleurs et qui peut se consoler en s'abandonnant à la mélodie unique et continue. C'est là qu'il faut saisir l'antagonisme vis-à-vis des auditeurs, antagonisme dont sont victimes aujourd'hui les œuvres « classiques ». S'agissant du secret le plus dissimulé de l'arrangement, on peut bien pressentir cette force qui tend à ne rien laisser tel quel, à toucher à tout ce qui gêne, une force qui croît à mesure que les fondements de la réalité existante, quant à eux, se laissent de moins en moins « toucher ». Ce que les arrangeurs aimeraient le plus continuer à détruire, c'est ce qui les tient en un respect queveugle. La pseudoactivité qui caractérise l'auditeur contemporain se trouve déjà préfigurée du côté de la production et recommandée par elle.

La pratique de l'arrangement a pour origine la musique de salon. C'est la pratique du divertissement élevé, qui doit cette supériorité aux biens culturels, mais qui détourne en fait la fonction de ceux-ci pour en faire une matière de distraction du type musique de variétés. Ce divertissement élevé qui servait, jadis, à accompagner le bourdonnement des conversations ou les bruits d'assiettes, s'étend, de nos jours, à toute la vie musicale; une vie que personne ne prend plus désormais au sérieux, et qu'on relègue à l'arrière-plan dans tous les discours sur la culture. Ce qui est élevé, et qui ne subsiste maintenant, dans la grande musique, que comme signe de la marchandise, possède une signification de classe. Cela sert à établir une nette distinction entre les consommateurs de biens culturels onéreux et une *miserable plebs* indigente. Celle-ci a le choix : ou bien s'appliquer à participer à cette activité d'élite, même si c'est tout bonnement devant sa radio le samedi après-midi, ou bien assumer avec hargne et distance cette camelote fabriquée pour les besoins supposés ou réels des masses. Le caractère d'apparence et de gratuité des objets du divertissement élevé contraint les auditeurs à la distraction. On se donne bonne conscience en offrant aux auditeurs une marchandise de première qualité, prêt à rétorquer à qui objecterait qu'il s'agit là de fond de boutique que c'est justement ce que veulent les auditeurs. Contre-objection qu'on finirait par désamorcer en regardant la situation des auditeurs, mais il suffit néanmoins d'examiner l'ensemble du processus global pour constater que cette réplique fait diaboliquement l'unanimité des producteurs et des consommateurs. Toutefois, le fétichisme va jusqu'à s'emparer du prétendu travail musical sérieux qui mobilise contre le divertissement élevé le pathos de la distance. La pureté du service dû à la chose même avec laquelle elle présente les œuvres est aussi néfaste à celle-ci que la dépravation et l'arrangement. L'idéal d'exécution musicale, qui s'est mondialisé grâce aux performances extraordinaires de Toscanini, favorise un état de sanction qu'on peut qualifier, selon le mot d'Eduard Steuermann, de barbarie de la perfection. Il est sûr qu'ici les noms des œuvres réputées cessent d'être fétichisés, bien que les œuvres non célèbres qui se glissent dans les programmes rendent presque souhaitable une limitation à un petit nombre d'œuvres. Sûr également que les « idées » ne sont pas répandues et qu'on n'est pas assourdi par ces intensités qui visent à susciter la fascination. Il règne une discipline de fer. Mais précisément de fer. Le nouveau fétiche, c'est l'appareil en tant que tel : le fonctionnement sans faille d'une machinerie aux chromes étincelants dans laquelle les rouages s'engrènent avec une telle précision qu'il n'existe plus aucun espace, aussi petit soit-il, pour que soit perçue la signification de l'ensemble. Ce qu'on appelle récemment l'exécution parfaite, impeccable, conserve l'œuvre au prix de sa réification définitive. L'œuvre est présentée comme un produit achevé dès la première note : l'exécution résonne comme le disque qu'on fera d'elle. La dynamique est calculée au point qu'il n'existe plus aucune tension. Au moment où la musique retentit, les résistances du matériel sonore sont si impitoyablement éliminées qu'on ne parvient plus à la synthèse, à cette auto-production de l'œuvre, qui constitue le sens de toute symphonie beethovenienne. A quoi bon l'effort de tension symphonique si la matière dans laquelle justement cette force trouvait sa justification est déjà broyée? Elle tourne à vide. En figeant l'œuvre pour la préserver, on la détruit : car son unité ne se réalise précisément que dans la spontanéité que ce statisme. Le dernier fétichisme qui est victime de ce statisme, le dernier fétichisme qui s'empare de la chose même l'étouffe : l'adéquation absolue de l'apparence à l'œuvre dément celle-ci et la fait disparaître derrière l'appareil, tout comme la construction des villes et le drainage des eaux par les équipes de travailleurs s'effectuent non pas pour le profit de ceux-ci mais seulement au nom du travail. Ce n'est pas un hasard si la domination du chef d'orchestre célèbre fait penser à celle d'un dictateur. A l'instar de celui-ci, il réduit au même dénominateur le prestige et l'organisation. C'est véritablement le type moderne du virtuose : *band leader*, comme on dit au Metropolitan. Il est parvenu au point où il n'a plus rien à faire lui-même. Souvent, la baguette du second chef d'orchestre le dispense de lire la partition : la norme est mise au compte de sa personnalité et les performances individuelles qu'il réalise dérivent des maximes universelles. Le fétichisme du chef d'orchestre est le plus évident et le plus caché : les orchestres virtuoses actuels pourraient certainement exécuter les œuvres standard à la perfection sans chef d'orchestre, et le public qui acclame celui-ci serait incapable de remarquer que dans la fosse d'orchestre, invisible, c'est le second chef d'orchestre qui joue les remplaçants, les héros ignorés.

La conscience des masses d'auditeurs est conforme à la musique fétichisée. On écoute sous prescription, et il est sûr que la dépravation elle-même ne serait pas possible s'il y avait des résistances; si les auditeurs étaient encore capables, dans leurs exigences, d'aller au-delà de ce qu'on leur offre. Mais celui qui tenterait de « vérifier » le caractère fétichiste de la musique à l'aide d'enquêtes, d'interviews ou de questionnaires sur les réactions de l'auditeur, serait immédiatement désappointé. En musique, comme ailleurs, la tension entre l'essence et l'apparence s'est accrue au point qu'aucune apparence ne peut plus valoir directement comme preuve de l'essence. Les réactions inconscientes des auditeurs sont tellement inaccessibles, leurs déclarations s'orientent de façon si exclusive en fonction des catégories dominantes du fétichisme que toute réponse obtenue se conforme *a priori* au caractère superficiel de ce mécanisme musical dénoncé par la théorie que l'on soumet à la « vérification ». Même lorsqu'on pose à un auditeur des questions aussi élémentaires que celles du plaisir ou du déplaisir, l'ensemble du système intervient dans les conditions de l'expérience, mécanisme dont on pouvait penser qu'il n'apparaîtrait pas ou s'atténuerait en simplifiant les questions. Et même si l'on s'efforce de substituer aux conditions expérimentales élémentaires des conditions qui reproduisent la dépendance réelle des auditeurs vis-à-vis du système, toute complication du mode d'expérience ne signifie pas seulement une complication supplémentaire dans l'interprétation des résultats, mais augmente les résistances des personnes interrogées, et ne fait que les enfermer davantage dans l'attitude conformiste où elles s'estiment à l'abri de tout risque d'être démasquées. Les tentatives de vérification permettent de voir concrètement le caractère problématique de tout positivisme en sciences sociales dans la situation actuelle : avec la ruse de la déraison, l'essence recule constamment devant le piège qui la révélerait, et la science de la vérification contribue parfois au sabotage de la théorie vraie. Elle est prête à diffamer tout énoncé qui pénètre sérieusement au cœur du contexte d'aveuglement phénoménal et à le considérer comme généralisation non scientifique. Dans une réalité complètement aveuglée, la vérité qui démasque est par trop facilement rejetée du côté compromettant de la paranoïa. La théorie critique analyse « sans préjugé » moins des réactions qu'elle ne les déduit et se refuse d'interpréter les données empiriques sur les auditeurs en tirant les conséquences de cette déduction et en l'affinant. Elle pousse la critique suffisamment loin pour mettre entre parenthèses la notion même de réaction. Il est impossible, par exemple, d'établir nettement un lien de causalité entre des « actions » isolées de jazz et leurs effets psychologiques sur les auditeurs. S'il est vrai qu'aujourd'hui, les individus ne s'appartiennent plus vraiment, cela signifie aussi qu'ils cessent d'être « influencés ». Les deux pôles de la production et de la consommation sont toujours très étroitement liés l'un à l'autre, mais ne sont justement pas isolément dépendants l'un de l'autre. Leur médiation même n'échappe absolument pas à l'hypothèse théorique. Il suffit de se rappeler combien de souffrances sont épargnées à celui qui ne pense pas une pensée de trop, combien celui qui approuve la réalité comme la réalité juste se comporte de façon plus conforme à elle, combien seul possède encore le pouvoir de disposer du mécanisme celui qui se plie à lui sans réplique, afin de comprendre encore la correspondance entre conscience de l'auditeur et musique fétichisée, même lorsque cette conscience de l'auditeur ne se laisse pas uniquement réduire à cette musique.

En contrepartie au fétichisme de la musique, se produit une régression de l'écoute. En perdant la liberté et la responsabilité de leur choix, les sujets auditeurs non seulement perdent la capacité d'une connaissance réfléchie de la musique, limitée de toujours à des groupes restreints, mais ils en arrivent à nier obstinément qu'une telle connaissance soit possible. Ils oscillent entre le grand oubli et la réminiscence subite qui replonge aussitôt dans l'oubli; ils écoutent de manière atomisée et dissocient ce qu'ils écoutent, mais, au cours de cette dissociation, ils en arrivent à développer certaines aptitudes que les concepts esthétiques traditionnels peuvent encore moins saisir que s'il s'agissait du football ou de conduite automobile. Ils ne sont pas puérils, contrairement à ce que voudrait faire croire une conception qui établit un lien entre le mode récent de l'écoute et l'introduction de masses - autrefois étrangères à la musique - dans la vie musicale, grâce aux moyens techniques de reproduction. Ils sont infantiles : leur primarité n'est pas celle du primitif, mais celle du refoulement compulsif. Quand ils le peuvent, ils trahissent une haine contenue vis-à-vis de tout ce qui fait penser à quelque chose de différent, mais ils s'en défendent afin de pouvoir vivre en paix, et préfèrent de ce fait extirper la possibilité d'une telle exigence. Ce devant quoi l'on régresse, c'est devant la possibilité présente, ou pour parler plus concrètement, devant la possibilité d'une musique autre et contestataire. Ce qui est également régressif, c'est le rôle que joue la musique de masse contemporaine dans l'économie psychologique de ses victimes. Non seulement, on les prive de ce qu'il y a de plus essentiel, mais on les confirme dans leur débilite névrotique, sans se soucier de savoir ce qu'il en serait de leurs aptitudes musicales vis-à-vis d'une culture spécifiquement musicale en des phases sociales antérieures, sans se soucier non plus de savoir si les individus eux-mêmes régressent ou non sur le plan musical. Il est difficile d'articuler ce concept de régression de façon satisfaisante. Nulle part ailleurs le risque n'est aussi grand de le confondre avec les plaintes au sujet du déclin du goût; mais nulle part ailleurs également la théorie n'est à ce point exposée à toutes les résistances du conformisme qui considère la situation comme parfaite et comme bienvenue les joyeux débuts du nouveau mode d'audition. En tout cas, il est absurde de comparer l'actuel goût musical des masses avec les époques passées : si on comparait ces masses à la classe des amateurs cultivés du temps de Mozart ou de Beethoven, le parallèle serait faussé dès l'origine, et toute confrontation avec les masses de cette époque est impossible parce que la grande majorité des individus n'avaient pas accès à la grande musique. Toute idée que l'on se fait sur la situation musicale de cette majorité n'est que conjecture. Si toutefois l'on allait jusqu'à définir globalement le concept de masse comme la conscience passive du plus grand nombre à l'époque des monopoles, ces qualités que l'on considère comme caractéristiques des masses actuelles apparaîtraient justement comme régressives. Tous les documents de musique populaire qui datent, par exemple, du XVIII<sup>e</sup> siècle, donnent à penser que l'*Augsburger Tafelkonjekt [musique populaire anonyme du XVIII<sup>e</sup> siècle]* ou bien die *singende Muse an der Pleißen*, dont il n'y a pas lieu d'exagérer les qualités musicales, n'ont pas déclenché autant de compulsions de répétition que ne l'a fait *I wan to be happy* auprès des consciences atrophiées et mutilées, même si ce succès du jazz, du point de vue de la compétence technique, était probablement supérieur aux délicieux couplets du XVIII<sup>e</sup>. S'il est faux d'admettre une régression du goût, il serait tout aussi erroné de croire qu'à cause de la musique qui leur est proposée, les individus régressent effectivement à un stade antérieur de leur développement. La régression de l'écoute ne signifie rien d'autre que l'écoute de ceux qui régressent. L'unanimité qui se fait sur les succès et la dépravation des biens culturels font partie des mêmes symptômes que ces visages infantiles dont on ne sait plus si c'est le film qui a faussé la réalité ou bien l'inverse; ces visages où une grosse bouche difforme s'ouvre sur des dents éclatantes en un sourire vorace, surmontée par des yeux tristes et fatigués. Après le sport et le cinéma, la musique de masse et la nouvelle écoute font qu'il est impossible désormais d'échapper à l'infantilisme. Ce symptôme morbide a une signification conservatrice : la structure sociale en déclin l'utilise pour sa propre stabilisation. Les modes d'écoute des masses contemporaines, en eux-mêmes, n'ont rien de nouveau et l'on veut bien concéder que la façon dont était reçu *Puppchen 5*, le succès d'avant-guerre, n'était guère différente de cet air de jazz pour enfants qu'est *A-ticket, a-tasket*. Mais la configuration dans laquelle apparaît *A-ticket, a-tasket* : la dérision maoïste envers son propre désir du bonheur perdu de l'enfance, ou bien la manière de compromettre l'aspiration au bonheur par ce retour dans une enfance dont l'inaccessibilité témoigne de l'impossibilité d'accéder à la joie - tout cela résulte spécifiquement de la nouvelle écoute, et rien de ce qui frappe aux oreilles n'échappe à ce schéma. Certes, il existe des différences de classes, mais la nouvelle écoute englobe l'ensemble de la communauté dans la mesure où l'abaissement des opprimés affecte les oppresseurs eux-mêmes et que sont victimes de la roue qui tourne d'elle-même, ceux qui s'imaginent pouvoir lui tracer sa voie. Grâce au mécanisme de diffusion, l'écoute régressive est liée de façon évidente à la production : à cause, précisément, de la publicité. L'écoute régressive apparaît dès lors que la publicité se change en terreur; dès que la conscience en est réduite à capituler devant la toute puissance de la réclame et à payer la paix de l'âme en faisant des marchandises octroyées littéralement sa propre chose. Dans l'écoute régressive, la publicité revêt un aspect compulsif. Pendant quelque temps, un trust de brasseurs s'est servi pour sa propagande d'un panneau d'affichage reproduisant en trompe-l'oeil l'un de ces murs de briques blancs que l'on trouve fréquemment dans les quartiers militaires de Londres et dans les villes industrielles du Nord. Le panneau était habilement placé de manière qu'il se confonde avec un vrai mur. Il comportait une inscription à la craie, imitant soigneusement une écriture maladroite, disant : *What we want is Watney's*. La marque de bière se révèle comme slogan politique. Cette affiche ne se contente pas d'éclairer la façon dont on élabore la propagande moderne qui propose son slogan sous forme de marchandise, tout comme la marchandise se dissimule sous le slogan. L'attitude que suggère l'affiche : à savoir que les masses fassent de la marchandise proposée l'objet de leur propre action, reproduit en fait le schéma de la réception de la musique légère. Les masses exigent et ont besoin de ce dont on les persuade. Elles dominent le sentiment d'impuissance qui les envahit vis-à-vis de la production monopolistique en s'identifiant au produit des monopoles. Ce faisant, elles suppriment le caractère d'étrangeté des marques musicales, à la fois loin d'elles et dangereusement proches, et ont en outre le plaisir de se sentir partie prenante dans les entreprises du sieur Kannitverstan qu'elles rencontrent à chaque pas. Cela explique pourquoi l'on trouve plus qu'ailleurs autant d'expressions individuelles de prédilection, et bien sûr de rejet, dans un domaine où objet et sujet tendent problématiques de telles réactions. Du fait de l'identification des auditeurs aux fétiches, le fétichisme de la musique engendre sa propre occultation. Seule cette identification permet aux succès de se rendre maîtres de leurs victimes. Elle se produit à la suite d'une série d'oublis et de souvenirs. De même que toute publicité se compose d'éléments connus insolites et d'éléments inconnus banals, le succès reste oublié dans la pénombre de la conscience, pour resurgir momentanément et péniblement à la mémoire comme sous l'effet d'un projecteur. On est presqu'entendu de comparer l'instant de cette réminiscence à celui où la victime d'un succès se rappelle soudain son titre ou le début des paroles : peut-être s'identifie-t-il à lui dans le temps où il l'identifie et se l'approprie. Certes, cette compulsion peut, chaque fois, le pousser à réfléchir sur le titre du succès. Mais ce qui est écrit dessous, et qui permet l'identification, ce n'est rien d'autre que la marque commerciale du succès.

Le comportement perceptif qui prépare à l'oubli et à la réminiscence subite de la musique de masse, c'est la déconcentration. Dès lors que des produits standardisés, désespérément semblables, à l'exception de ceux qui font slogan et que l'on remarque, ne permettent plus une concentration de l'écoute sans pour autant devenir insupportables aux auditeurs, ces derniers, eux-mêmes, deviennent totalement incapables à une écoute concentrée. Ils ne peuvent plus faire l'effort qu'exige une attention soutenue et s'abandonnent, en quelque sorte résignés, à ce qui advient, ne prenant de plaisir qu'à la condition de ne pas écouter avec trop d'application. La remarque de Benjamin à propos de la perception du cinéma dans l'état de distraction s'applique aussi à la musique légère. Le jazz, par exemple, peut exercer son rôle uniquement parce qu'on le perçoit, non pas sous le mode de l'attention, mais sur fond de conversation et surtout pour danser. C'est pourquoi on entend souvent dire que le jazz est

bien agréable à danser, mais exécrable à écouter. Mais si le film, pris comme totalité, semble aller à l'encontre d'un mode de perception déconcentrée, l'écoute déconcentrée, elle, rend impossible la saisie d'une totalité. Ce qu'on saisit, c'est uniquement ce qu'éclaire le projecteur : des intervalles mélodiques curieux, des modulations étonnantes, des fautes intentionnelles ou fortuites, ou bien tout ce qui se condense et fait formule quand on mélange intimement la mélodie et le texte. Là aussi, auditeurs et producteurs sont d'accord : la structure qu'ils ne peuvent pas suivre est loin de leur être donnée. Si dans la grande musique l'écoute atomisée signifie une décomposition en marche, dans la musique légère, il n'y a plus rien à décomposer; sur le plan formel, les succès sont normalisés jusque dans le nombre de mesures et la durée exacte avec une telle rigueur qu'un morceau quelconque ne révèle plus aucune « forme » spécifique. L'émancipation des éléments vis-à-vis de leur contexte, et vis-à-vis de tous les moments qui vont au-delà de leur actualité immédiate, inaugure ce transfert de l'intérêt musical sur l'attrait sensuel, individuel, transféré que les sauveurs de la culture ont tellement de mal à comprendre. Ce qui est caractéristique, c'est cet intérêt qu'accordent les auditeurs, non seulement aux pièces instrumentales acrobatiques, mais au timbre particulier des instruments; un intérêt que renouvelle la pratique du *swing* et qui fait que toute variation - « chorus » expose de manière presque concertante une couleur instrumentale particulière : clarinette, piano, trompette. Souvent, cela va si loin que les auditeurs semblent se soucier davantage de l'interprétation et du « style » que d'un matériel qui les laisse indifférents : à condition seulement que chaque interprétation fasse précisément la preuve de l'attrait qu'elle exerce sur l'individu. Il va de soi que la célébration de l'instrument et que la tendance à imiter et à participer ont leur rôle dans cette inclination pour la couleur; probablement aussi ce ravissement des enfants devant le bariolé qui revient pour consoler de l'expérience musicale contemporaine. Le transfert de l'intérêt sur l'attrait des couleurs et sur la performance individuelle, à distance de la totalité, et sans doute de la mélodie, pourrait être interprété par les optimistes comme une irruption de jouissance dans la coercition. Mais cette interprétation est erronée. D'une part, les attrait perçus demeurent dans le même schéma figé, et celui qui y succombe finit par se rebiffer. D'autre part, ces attrait sont eux-mêmes extrêmement limités. Tous se réduisent à une pauvre tonalité impressionniste. Il ne saurait être question que l'intérêt qu'on éprouve pour un timbre ou pour un accord isolé conduise à prendre du plaisir à l'écoute de nouveaux timbres et de nouveaux accords. Les auditeurs atomisés sont d'ailleurs les premiers à dénoncer ces sons en les qualifiant d'« intellectuels » ou carrément de cacophoniques. Les attrait dont ils jouissent doivent être reconnus. Certes, il y a des dissonances dans le jazz, et des techniques de jeu volontairement très élaboré sont apparues depuis. Mais toutes ces pratiques sont accompagnées d'un certificat garantissant que l'on opère sans risque : tout accord extravagant doit être élaboré de telle sorte que l'auditeur puisse le prendre pour le substitut d'un accord « normal »; et tandis qu'il prend plaisir au mauvais traitement que la dissonance fait subir à la consonance, mais dont elle se porte garant, la consonance virtuelle garantit dans le même temps que l'on reste bien à l'intérieur du même cercle. Toutefois, cette ambiguïté ainsi que l'épuisement du stock d'attrait rendent précisément illusoire la jouissance à laquelle s'accroche le consommateur. Lorsqu'on enquête sur la manière dont sont reçus les succès, on rencontre fréquemment des gens qui demandent quelle doit être leur attitude si un morceau à la fois leur plaît et leur déplaît. On peut supposer que ces gens relatent une expérience que réalisent également ceux qui n'en parlent pas. Les réactions aux attrait isolés sont ambivalentes. Un plaisir sensuel peut se changer en répulsion dès qu'on s'aperçoit qu'il ne sert qu'à leurrer le consommateur. La tromperie réside ici dans l'offre du toujours-semblable. Même le fanatique de succès le plus borné finit fatalement par éprouver ce que ressent l'enfant gourmand en sortant d'une confiserie. Que les attrait s'épuisent et se changent en leur contraire - le fait que la durée de vie des succès soit de plus en plus brève relève de la même expérience - et l'idéologie de la culture, qui célèbre la grande musique, agit pleinement pour que la musique légère soit écoutée avec mauvaise conscience. Personne n'accorde vraiment crédit au plaisir décrété. Car le décret a pour effet de tuer le plaisir. Mais cette écoute demeure cependant régressive dans la mesure où elle accepte cette situation en dépit de toute son ambivalence et de la méfiance qu'elle suscite. Le transfert des affects sur la valeur d'échange a pour effet qu'on n'attend même plus de la musique qu'elle réponde aux exigences de plaisir. Les substituts atteignent donc parfaitement leur but puisque le désir auquel ils répondent est lui-même un substitut. Celui qui trouve particulièrement belles les deux cadences solistes pour carillon dans le disque de Whitemann d'Avalon n'y prend aucun plaisir. Il les estime parce que, selon la norme, elles correspondent aux règles du jeu. Mais les oreilles qui ne sont désormais capables d'entendre que sous injonction ce qu'on attend d'elles, et celles qui enregistrent l'excitation abstraite au lieu de synthétiser les éléments d'attrait sont de mauvaises oreilles. Même si elles « isolent » un passage, des caractéristiques décisives leur échappent, celles précisément grâce auxquelles cet isolement est transcendé. En fait, on se trouve en présence, dans l'écoute elle-même, du mécanisme névrotique de l'abus : on le reconnaît à coup sûr dans le rejet arrogant et bétoté de tout ce qui est inhabituel. Les auditeurs régressifs se conduisent comme des enfants. Ils ne cessent de réclamer avec un entêtement hargneux le même plat qu'on leur a déjà servi dans le passé.

On leur prépare ainsi une sorte de langage musical puéril qui se distingue du vrai langage en ce qu'il se compose finalement des ruines et des déformations du langage technique musical. Dans les partitions des succès à la mode, on trouve de curieux graphiques. Ils concernent la guitare, l'ukulele, le banjo - instruments pour enfants, comme l'accordéon des tangos par rapport au piano - et sont réservés aux musiciens qui ne savent pas lire les notes. Les dessins représentent le doigté qui convient à l'instrument. La partition que l'on doit interpréter de façon rationnelle est remplacée par des signaux optiques, par des panneaux de circulation musicaux, en quelque sorte. Naturellement, ces signes se limitent aux trois accords toniques fondamentaux et concluent tout développement harmonique. La circulation musicale telle qu'elle régit ici est digne d'eux. On ne peut la comparer à celle qu'on rencontre sur les routes. Les fautes pullulent tant dans les phrases musicales que dans l'harmonie. On trouve de mauvais doublements de tierces, des progressions par quintes et par octaves, des contrepoints illogiques, surtout dans les basses. On aimerait pouvoir mettre tout cela sur le compte des amateurs qui initialement sont à l'origine de la conception de ces succès mais, en réalité, ce sont les arrangeurs qui font le travail musical. De même que les éditeurs s'abstiennent de publier une lettre mal orthographiée, on ne peut guère concevoir que, conseillés par leurs spécialistes, ils publient sans les contrôler, des versions d'amateurs. Ou bien les fautes sont faites sciemment par les spécialistes, ou bien on les laisse telles quelles, exprès - pour le bien des auditeurs. En voyant la façon pitoyable et nonchalante dont un dilettante est capable de restituer un succès après l'avoir entendu, on pourrait en effet supposer que les éditeurs et les spécialistes manifestent le désir d'instaurer des liens de familiarité avec les auditeurs. Ces astuces seraient du même type, avec d'autres implications psychologiques, que celles des fautes d'orthographe dans les affiches publicitaires. Même si l'on voulait nier qu'elles puissent être perçues parce que trop tirées par les cheveux, les fautes stéréotypées continueraient d'être comprises. D'une part, l'écoute infantile réclame un son riche et plein, que représentent notamment les tierces exhubérantes, et c'est précisément au niveau de cette exigence que le langage musical puéril est le plus radicalement contraire à la chanson enfantine. D'autre part, l'écoute infantile exige qu'interviennent partout les résolutions les plus confortables et les plus banales. Si l'harmonisation était correctement effectuée, ce qui résulterait de ce son « riche » serait si différent des rapports harmoniques standardisés que les auditeurs le rejetteraient comme « non naturel ». Les fautes résideraient alors dans ces coups de force qui résolvent les contradictions de la conscience puérile des auditeurs. La citation est tout aussi caractéristique du langage musical régressif. Cela va de la citation consciente de chants enfantine et populaires, à l'imitation et au plagiat latent, en passant par les allusions ambiguës plus ou moins dues au hasard. Le comble est atteint lorsque des morceaux entiers du répertoire classique ou bien de l'opéra sont mis en jazz. La pratique de la citation reflète l'ambivalence de la conscience infantile des auditeurs. Les citations sont à la fois autoritaires et parodiques. C'est ainsi que l'enfant imite le maître.

L'ambivalence des auditeurs régressifs trouve son expression extrême dans le fait que les individus, non encore complètement réduits à l'état de choses, ne cessent de vouloir échapper au mécanisme de la réification musicale à laquelle ils sont livrés, mais que toute leur révolte contre le fétichisme n'a pour effet que les y plonge encore davantage. Même lorsqu'ils tentent d'échapper à la passivité du consommateur compulsif et s'activent, ils sombrent dans la pseudoactivité. Parmi la masse des auditeurs régressifs, des types d'individus se distinguent par leur pseudo-activité, qui pourtant sont en instance de régression encore plus profonde. En premier, on rencontre les enthousiastes qui envoient des lettres dithyrambiques aux stations de radio et aux orchestres, témoignent de leur enthousiasme pour les *Jazz sessions* de qualité, et font de la réclame pour la marchandise qu'ils consomment. Ils se nomment eux-mêmes *jitterbugs* comme s'ils voulaient tout à la fois approuver et honorer la perte de leur individualité, leur fascinante métamorphose en insectes bourdonnants. Leur seule excuse est le fait que le terme *jitterbugs* - comme toute leur terminologie de constructions imaginaires au cinéma et dans le jazz leur est enfoncé dans le crâne par les entrepreneurs pour leur faire croire qu'ils se tiennent, eux, dans les coulisses. Leur extase est sans contenu. Que la musique ait lieu, qu'elle soit entendue, cela se substitue au contenu. L'objet de l'extase, c'est son propre caractère compulsif. Elle a pour modèle les extases que déclenche le tam-tam de guerre des sauvages. Par son aspect convulsif, elle évoque la danse de Saint-Guy ou bien les réflexes d'un animal mutilé. La passion elle-même semble être la conséquence d'anomalies. Mais le rituel extatique se révèle comme pseudo-activité grâce à l'élément mimique. On ne danse pas ou on n'écoute pas par « sensibilité », celle-ci n'est certainement pas comblée par l'audition, mais on imite des gestes qui traduisent la sensibilité. On trouve une analogie de cela dans la représentation d'émotions particulières au cinéma, dans les schémas physiologiques de l'angoisse, du désir, de la passion érotique; *keep smiling*; *expressivo* atomisé de la musique dépravée. L'appropriation mimétique de modèles marchands se confond avec les coutumes folkloriques de l'imitation. Dans le jazz, le lien entre cette mimique et les imitateurs est très lâche. Il repose sur la caricature. La danse et la musique reproduisent les étapes de l'excitation sexuelle pour la tourner en dérision. Tout se passe comme si le substitut du plaisir se retournait aussitôt, jalousement, contre ce plaisir même : le comportement « conforme à la réalité » des opprimés triomphe sur leur rêve de bonheur tout en étant inscrit dans celui-ci. Et comme pour confirmer l'illusion et la tromperie de ce type d'extase, les jambes sont incapables de réaliser ce à quoi prétendent les oreilles. Les membres *jitterbugs*, qui se conduisent comme s'ils étaient électrisés par les syncope, finissent presque par danser en mesure. La chair faible fait mentir l'esprit prompt; l'extase gestuelle des auditeurs puérils échoue devant le geste extatique. - A l'opposé, on trouve l'auditeur zélé qui se tient hors du système et se retire dans le calme de sa chambre pour s'« occuper » de musique. Il est timide, inhibé, n'a peut-être pas de chance avec les jeunes filles, mais entend bien préserver sa sphère à part. Cette tentative est celle du bricoleur. Âgé d'une vingtaine d'années, il régresse au stade des enfants qui jouent fièrement un matadore devant leurs cubes ou bien s'amusent au menuisier pour faire plaisir à leurs parents. Le bricoleur a acquis ses lettres de noblesse dans le domaine de la radio. Patiemment, il construit des appareils, il construit de lui-même les pièces les plus importantes, et il explore l'espace pour découvrir les mystères, qui n'en sont pas, des longueurs d'onde. Lecteur d'histoires d'indiens et d'aventures, il a un jour découvert des contrées ignorées et taillé son chemin à travers la forêt vierge. Bricoleur, il découvre précisément des produits industriels qui attendent d'être découverts par lui. Il n'amène rien chez lui qui ne lui soit livré à domicile. Les aventuriers de la pseudo-activité se sont déjà constitués en bandes déclarées : les radio-amateurs se font envoyer, par les stations d'ondes courtes qu'ils ont découvertes, des fiches de contrôle imprimées et organisent des concours où le gagnant est celui qui peut présenter le plus grand nombre de fiches. Tout cela est soigneusement organisé de A à Z. Il peut même arriver que ces collectionneurs d'ondes envoient aux émetteurs des informations permettant à ceux-ci de perfectionner leurs appareils. Le bricoleur est peut-être l'exemple le plus parfait d'auditeur fétichiste. Peu importe ce qu'il écoute et même la manière dont il l'écoute; ce qui l'intéresse, c'est le fait qu'il écoute et qu'il réussisse avec ses instruments personnels à s'insérer dans le système officiel, sans avoir par ailleurs sur lui la moindre influence. Dans le même esprit, d'innombrables auditeurs de radio passent leur temps à tourner les boutons de leur poste, mais sans bricoler. D'autres sont des spécialistes, et sont, en tout cas, plus agressifs. Ce sont des « chics types », à l'aise en toute occasion, toujours prêts, en société, à se mettre à danser du jazz avec une précision de machine; le jeune, devant une station-service, qui chante ou siffote ses syncope, décontracté, en faisant le plein d'essence, l'expert, capable d'identifier tout groupe de jazz, et qui se plonge dans l'histoire de cette musique comme s'il s'agissait de la grande révolution. Il s'apparente le plus au sportif, sinon au footballeur lui-même, du moins au fringant supporter qui domine des tribunes. Il sait en remonter et s'en fait une gloire; aussi connaître en whisky qu'en filles. Il est capable de briller en improvisant grossièrement, même s'il doit s'exercer au piano en cachette, pendant des heures, afin d'assembler des rythmes rebelles. Il se fait passer pour un être à part, indépendant, qui se moque du monde entier. Mais ce qu'il restitue du monde, c'est sa mélodie, et ses astuces sont moins des découvertes du moment qu'une expérience accumulée acquise au contact des objets techniques tant convoités. Ses improvisations sont, chaque fois, les gestes de sa propre subordination à ce que l'appareil exige de lui. Le pilote automobile constitue le prototype de ce genre d'auditeur qu'est le chic type. Il s'entend si bien avec tout ce qui domine qu'il abandonne toute résistance, et réalise constamment tout ce qu'on lui demande au nom du fonctionnement fiable. On trouve, chez les compositeurs, un représentant exact de ce type en la personne de Hindemith, dont Paul Bekker disait qu'il n'écrivait et ne pensait pas tant pour les instruments qu'il se métamorphosait lui-même, pendant qu'il composait, en clarinette ou en alto. Le chic type se trompe en croyant que sa soumission totale au mécanisme réifié est une manière de s'en rendre maître. La souveraine routine de l'amateur de jazz n'est rien d'autre que cette aptitude passive à ne pas se laisser dérouter dans l'adaptation aux modèles. C'est à lui véritablement que s'adresse le jazz : ses improvisations proviennent du schéma, et il gouverne ce schéma, la cigarette aux lèvres, aussi décontracté que s'il l'avait découvert lui-même.

Les types d'auditeurs régressifs ne dépendent pas des classes sociales. Mais il y a en eux un élément social. Ce sont virtuellement des chômeurs. Le jeune qui travaille à la station-service, aide son père ou un garçon du même âge parce qu'il ne trouve pas d'emploi. Il lui faut connaître des astuces pour continuer à se tenir à distance du processus de production, un processus qui ne l'absorbe pas encore ou bien qui l'a, de nouveau, déjà rejeté : il poursuit son chemin en tant que *hitchhiker*. Les auditeurs régressifs ont un élément commun décisif avec celui qui doit tuer le temps parce qu'il ne puise son plaisir dans rien d'autre, et également avec le travailleur occasionnel. Il faut beaucoup de temps libre et peu de liberté pour devenir un expert en jazz ou bien pour rester toute la journée à l'écoute de la radio; et l'habileté avec laquelle on s'accommode des syncope et des rythmes est celle du chauffeur de maître qui peut également réparer les hautparleurs ou l'électrique. Les nouveaux auditeurs ressemblent aux mécaniciens, spécialisés et capables de faire preuve de connaissances spécifiques là où on ne les attend pas, en dehors de leur formation professionnelle. Mais cette spécialisation ne se fait que fausement sortir d'un système auquel ils ne s'opposent guère et autour duquel ils sont contraints de graviter. Plus ils parviennent à se débrouiller pour subvenir au jour le jour, et plus ils sont soumis au système. Les résultats d'une enquête montrant que, parmi les auditeurs de radio, les amis de la musique légère sont dépolitisés, ne sont pas dus au hasard. Ils coïncident précisément avec la dépolitisation des chômeurs que l'on constate en Europe. La possibilité pour l'individu de se mettre à l'abri et une sécurité toujours problématique font qu'on ne voit plus les changements de la situation dans laquelle on cherche à se réfugier, et qu'on ne voit pas non plus la sécurité qui résulterait de l'abolition de cette situation. Les attitudes régressives des auditeurs répondent à ces schémas de la sécurité. C'est pourquoi leur dépolitisation est temporaire. Elle a, en premier lieu, pour seule fonction de liquider toute résistance vis-à-vis de la pression sociale qui menace l'individu et qu'elle s'efforce instamment de réconcilier. Mais cette subordination est prête à revêtir elle-même un aspect politique : les experts en jazz sont des guides rusés et les *jitterbugs* en sont les futurs supporters déchainés. L'écoute régressive n'est pas un phénomène superficiel ni innocent. Même si la régression musicale ne contribuait pas directement à l'abus névrotique des masses, elle en constituerait le symptôme angoissant. Les nouveaux auditeurs sont des candidats aux organisations totalitaires, tout comme les chômeurs. Seule une expérience superficielle peut contredire cela. La « jeune génération » l'expression elle-même est un simple slogan idéologique - semble être, de part ce nouveau type d'écoute - en contradiction avec leurs parents et leur culture en

déclin. En Amérique, parmi les avocats de la musique légère populaire, on trouve de prétendus libéraux et de prétendus progressistes qui militent pour un élargissement de sa diffusion et la qualifient de démocratique. On ne peut exclure l'idée que dans ce conflit de génération, il s'agit d'un antagonisme du type de ceux qui séparent les États totalitaires des États qui ne le sont pas encore, sans mettre en cause le fait qu'ils seraient solidaires en cas de nécessité. Si l'écoute régressive est progressiste au regard de l'écoute « individualiste », elle ne Pest que dialectiquement dans le sens où elle convient mieux à la brutalité progressiste que la seconde. Il faut avec dédain balayer tout ce qui sent le moisi, et on considère comme légitime la critique de tout vestige esthétique d'une individualité qu'on a depuis longtemps dérobée aux individus. Mais dans la sphère de la musique légère et populaire, on peut d'autant moins exercer ce genre de critique que cette sphère, justement, momifie les vestiges dépravés et putréfiés de l'individualisme romantique. Ses innovations sont irrécupérablement apparentées à ces vestiges.

Le chômage virtuel explique l'ambivalence de l'écoute régressive. Car le masochisme de l'écoute ne se définit que dans l'abnégation et dans le plaisir de substitution en s'identifiant à la puissance. A sa base, il y a cette expérience selon laquelle la sécurité du refuge à l'intérieur des conditions dominantes est provisoire, qu'il ne s'agit que d'un simple soulagement, et que tout doit finir par se détériorer. Mais, même dans l'abnégation, on ne se sent pas bien : on en jouit en ayant le sentiment, de trahir à la fois le possible et la réalité existante. L'écoute régressive est toujours sur le point de se transformer en rage.

Si l'on apprend que l'on est soi-même en train de stagner, alors cette rage se tourne *a priori* contre tout ce que la modernité d'être *in et up to date* pourrait désavouer en montrant qu'en réalité les choses ont peu changé. La photographie et le cinéma nous ont appris l'effet que provoque la modernité obsolète, cet effet que le surréalisme apparentait à l'origine au choc, et qui a sombré depuis dans le gadget bon marché de ceux dont le fétichisme s'accroche au présent abstrait. Cet effet prend chez les auditeurs régressifs la forme d'un raccourci sauvage il leur plairait de porter en dérision et de détruire ce qui hier les grisait, comme s'il voulait se venger, après coup, de ce que cette griserie n'en était pas une. On a donné son nom à cet effet, et on en a parlé dans la presse et à la radio. Mais, contrairement à ce que l'on pourrait penser, *corny*, cela ne désigne pas seulement la musique légère, au rythme simple, de la période pré-jazz et de ce qu'il en reste, mais toute musique syncopée qui ne se réduit pas directement aux formules rythmiques du moment. Un expert en jazz, par exemple, pourrait bien s'esclaffer en entendant un passage musical dans lequel une double croche serait suivie sur le temps fort d'une croche pointée, bien que ce rythme soit, à dire vrai, plus agressif, mais d'un caractère à peine plus provincial, que les combinaisons de syncopes pratiquées de nos jours. En réalité, les auditeurs régressifs sont « destructeurs ». Cette insulte prosaïque est, à juste titre, ironique : ironique, parce que les tendances destructrices des auditeurs régressifs visent, en vérité, la même chose que haïssent les passistes : l'indiscipline en tant que telle, si ce n'est que cette indiscipline n'est que le masque de la spontanéité tolérée des transgressions collectives. Le conflit apparent des générations est surtout évident dans la hargne. Les tartufes qui envoient aux stations de radio des lettres sadiques et pathétiques pour se plaindre de l'« enjazzement » des oeuvres sacrées et la jeunesse répitante qui trouve plaisir à ces exhibitions ont le même sens. Il suffit d'une situation politique appropriée pour que les deux forment un front unitaire : les premiers pratiquent des épurations platoniques, les seconds entonnent leur musique populaire et leur musique de jeunes. Ils brûleront la même chose.

On fait ainsi la critique des « nouvelles possibilités » de l'écoute régressive. On pourrait être tenté de sauver ce mode d'audition régressif en voyant en lui ce en quoi le caractère « auratique » de l'oeuvre d'art et les éléments d'apparence disparaissent progressivement au profit du ludique. L'actuelle musique de masse - et il en fut toujours ainsi pour le cinéma - révèle fort peu de progrès dans le désenchantement. Rien n'est plus tenace en elle que l'apparence; rien n'est plus trompeur que sa neutralité. Le jeu infantile n'a plus rien de commun, hormis le nom, avec le jeu productif des enfants. Ce n'est pas un hasard si le sport bourgeois entend être séparé du jeu. Son sérieux puéril consiste en ce qu'au lieu de se tenir à distance des finalités et de rester fidèle au rêve de liberté, on considère le jeu comme une obligation soumise à des fins utilitaires en supprimant, du même coup, tout ce qu'il recelait de liberté. La même chose, mais à un degré supérieur, vaut pour l'actuelle musique de masse. Elle n'est jeu que dans la répétition de modèles bien établis, et l'irresponsabilité ludique qui en résulte n'anticipe pas seulement un état délivré de toute trace d'obligation. Elle reporte surtout cette responsabilité sur les modèles auxquels on se fait un devoir de se conformer. Ce jeu n'est un jeu qu'en apparence; c'est pourquoi l'apparence est nécessairement inhérente au sport musical dominant. Il est trompeur d'insister sur les éléments de rationalité technique propres à l'actuelle musique de masse - illusoire aussi de souligner les aptitudes particulières des auditeurs régressifs qui correspondent à ces moments, au détriment d'un charme fallacieux qui dicte bien sa loi au fonctionnement clinquant de cette musique; parce que les innovations de la musique de masse ne sont absolument pas des innovations. Pour l'harmonie et la mélodie, cela va de soi; les acquis de la nouvelle musique dans le domaine des timbres, les associations de timbres différents, la possibilité de substitution immédiate d'un instrument par un autre, sont des choses aussi familières à la technique orchestrale wagnérienne et post-wagnérienne que l'effet de sourdine pour les cuivres; mais, même parmi les techniques de la syncope, il n'y en a pas une qui, rudimentaire encore chez Brahms, n'ait été parfaitement maîtrisée par Schoenberg et Stravinsky depuis un quart de siècle. La pratique de l'actuelle musique légère populaire n'a pas développé ces techniques. Elle les a surtout banalisées et répandues de façon conformiste. Les auditeurs qui s'enthousiasment pour celles-ci en connaissent rien de plus sur le plan technique; ils résistent et réagissent en revanche avec répugnance dès qu'on leur présente ces techniques dans des contextes où elles ont leur sens. Pour savoir si une technique est avant-gardiste et « rationnelle », tout dépend de ce sens, de son statut dans l'ensemble de la société tout comme dans l'organisation de l'oeuvre d'art particulière. La technicisation en elle-même, en dehors d'une orientation raisonnable de la société et d'une expression esthétique d'expériences essentielles, peut fort bien se mettre au service d'une réaction grossière dès qu'elle s'instaure comme fétiche, et que sa perfection lui fait considérer comme déjà réalisée la perfection sociale qui a échoué. C'est pourquoi toutes les tentatives visant à changer le fonctionnement de la musique de masse et de l'écoute régressive sur le plan de la réalité existante sont restées sans succès. La grande musique qui s'offre sur le marché doit payer le prix de sa cohérence et les lacunes qu'elle recèle ne sont pas « artistiques ». Dans tout accord imparfait ou vieillot, s'exprime le caractère régressif de ceux dont il faut satisfaire la demande. Mais une musique de masse, techniquement rigoureuse et cohérente, épurée des éléments de fausse apparence, se transformerait en grande musique elle perdrait aussitôt sa base sociale. Toutes les tentatives de réconciliation - artistes qui s'adaptent au marché, éducateurs artistiques collectifs - sont restées sans effet. Elles n'ont rien produit d'autre que des arts décoratifs ou bien ce type de produits assorti d'un mode d'emploi ou d'un tract pour informer de leurs intentions secrètes.

Ce qu'on salue comme positif dans la nouvelle musique de masse et dans l'écoute régressive : la vitalité et le progrès technique, l'audience collective et le rapport à une pratique indéterminée - dans la définition de laquelle entre l'auto-dénégation geignarde des intellectuels qui peuvent pourtant supprimer leur distance sociale vis-à-vis des masses en se mettant au niveau de leur conscience actuelle - cet élément positif est négatif : irruption en musique d'une phase sociale catastrophique. Le positif réside uniquement dans la négativité de cette musique. La musique de masse fétichisée menace les biens culturels fétichisés. La tension entre les deux sphères musicales est devenue telle qu'il est difficile à la musique officielle de se faire admettre. A quel point le niveau moyen de connaissances techniques de l'écoute standardisée moyenne est indigent! qu'il suffise de comparer : les connaissances d'un expert du jazz avec celles d'un admirateur de Toscanini; celles du premier sont de loin supérieures à celles du second. Mais, dans l'écoute régressive, un ennemi impitoyable gagne en puissance, non pas tant envers les biens culturels muséaux qu'envers la fonction originelle et sacrée de la musique, instance chargée d'apaiser les instincts. Les produits dépravés de la culture musicale sont livrés au jeu de l'humour sadique, non pas sans impunité ni sans frein. La musique en général commence à prendre un aspect cocasse face à l'écoute régressive. Il suffit d'écouter de loin les intrépides accords d'une répétition chorale. Les films des Marx Brothers rapportent avec sublime ce genre d'expérience où l'on voit démolir un décor d'opéra, comme pour anticiper de façon allégorique le déclin historico-philosophique de la forme de l'opéra, ou bien encore lorsque, dans une scène hautement intéressante et distrayante, le piano à queue est mis en pièces afin de pouvoir jouer sur les cordes comme sur une véritable harpe du futur. Le destin comique de la musique à l'époque contem poraine est dû essentiellement au fait qu'on pratique, avec tous les signes visibles de l'effort et du travail sérieux, quelque chose de totalement inutile. L'aliénation de la musique vis-à-vis des gens actifs ne fait que renvoyer à leur aliénation réciproque, et la prise de conscience de cette aliénation se soulage dans le rire. En musique comme dans la poésie lyrique - est comique la société qui les condamne au comique. Mais le déclin de la réconciliation sacrée entre pour une part dans le rire. Aujourd'hui, toute musique a tôt fait de résonner comme *Parsifal* aux oreilles de Nietzsche. Elle fait penser à des rites incompréhensibles ou à des masques hérités de la préhistoire; c'est un brimborion qui provoque. La radio qui, tout à la fois, banalise la musique et la met en valeur, participe à cela. Mais il peut arriver que cette décadence conduise à l'inattendu. Et le chic type peut fort bien y passer ses meilleures heures. Les situations révolutionnaires exigent le contact immédiat avec des matériaux pré-déterminés, le déplacement improvisé des choses plutôt que cette sorte de commencement radical qui ne fleurit qu'à l'abri du monde réifié impassible; même la discipline peut devenir l'expression d'une libre solidarité lorsqu'elle a la liberté pour contenu. L'écoute régressive n'est pas un symptôme de progrès dans la conscience de la liberté, mais elle peut tout aussi bien changer brusquement si fait, réconcilié avec la société, abandonne la voie du toujours-semblable. Cette possibilité, la musique légère populaire ne l'a pas développée. C'est la grande musique qui en fournit le modèle.

Ce n'est pas un hasard si Mahler suscite l'irritation de toute esthétique musicale bourgeoise. Celle-ci le considère comme non créateur, parce que lui-même a mis entre parenthèses l'idée de création. Tout ce dont il traite est déjà là. Et il le prend sur le mode de la dépravation; ses thèmes ne lui appartiennent pas. Pourtant, aucun ne résonne sous la forme qui nous était habituelle; tous semblent déviés comme par un aimant. Même les emprunts plient docilement sous la main qui improvise; même les passages les plus rebattus acquièrent une vie nouvelle, apparaissant comme variations. De même qu'un conducteur qui connaît son vieux véhicule d'occasion est capable de le conduire, à l'heure et sans histoire, à bon port, de même l'expression d'une mélodie maintes fois entendue parvient-elle, par la grâce et l'effort d'une clarinette en mi bémol et d'un hautbois à un niveau auquel le langage musical le plus élaboré ne pourrait jamais accéder sans risque. Cette musique est celle de l'action spontanée qui n'a rien à voir avec celle de la pseudo-activité. La totalité musicale dans laquelle elle fonde les fragments dépravés devient véritablement une nouveauté, mais elle tire son matériau de l'écoute régressive. Et l'on pourrait presque penser que la musique de Mahler enregistre déjà, tel un sismographe, l'expérience de cette écoute régressive quarante ans avant qu'elle ne s'impose à la société. Mais si Mahler est en porte à faux par rapport à l'idée d'un progrès musical, on aime guère davantage la musique moderne et radicale dont les représentants les plus progressistes se réclament apparemment de lui, une musique toujours soumise à l'idée d'un progrès qui passerait des différenciations continues à l'intérieur d'un schéma universellement admis et obligatoire à une domination complète du matériau et, de ce fait, à une aliénation radicale. La nouvelle musique s'assigne pour tâche de mettre sciemment un terme à l'expérience de l'écoute régressive. L'effroi que suscitent aujourd'hui, tout comme il y a trente ans, Schönberg et Webern, n'est pas dû à leur intelligibilité même, au contraire, au fait qu'on les comprend trop bien. Leur musique donne forme à cette angoisse, à cet effroi, à cette lucidité face à la situation catastrophique de la société que les autres ne peuvent fuir que dans la régression. On traite ces compositeurs d'individualistes, tandis que leur oeuvre n'est rien d'autre qu'un dialogue unique avec les puissances qui détruisent l'individualité - des puissances dont les « ombres informes » hantent leur musique de manière grandiose. En musique aussi, les puissances collectives liquident l'individualité irrécupérable, mais seuls des individus sont encore capables, consciemment et négativement, de représenter les intérêts de la collectivité.