

# UN ART SANS ŒUVRES : sampling, fétiches et marijuana

**R**elatat une expérience de prise de hachisch à Marseille le soir du 29 juillet 1928, Walter Benjamin écrit ceci :

« Plus difficile à cerner que tout ce qui précède est une sensation de bonheur très enfouie qui apparut plus tard sur une place contiguë à la Canebière, là où la rue Paradis débouche sur les Allées. Heureusement, je trouve dans mon journal cette phrase : « Avec la cuiller, on doit extraire l'identique du réel ». Plusieurs semaines auparavant, j'avais noté une autre phrase de Johannes V. Jensen, qui disait apparemment quelque chose de semblable : « Richard était un jeune homme qui avait le sens de tout ce qui était identique dans le monde ». Cette phrase m'avait beaucoup plu. Elle me permet de confronter le sens politico-rationnel qu'elle présentait à mes yeux avec le sens individuel et magique de mon expérience d'hier. Tandis que la phrase de Jensen signifiait pour moi que les choses sont, comme nous le savons, entièrement technicisées, rationalisées, et que le particulier ne se

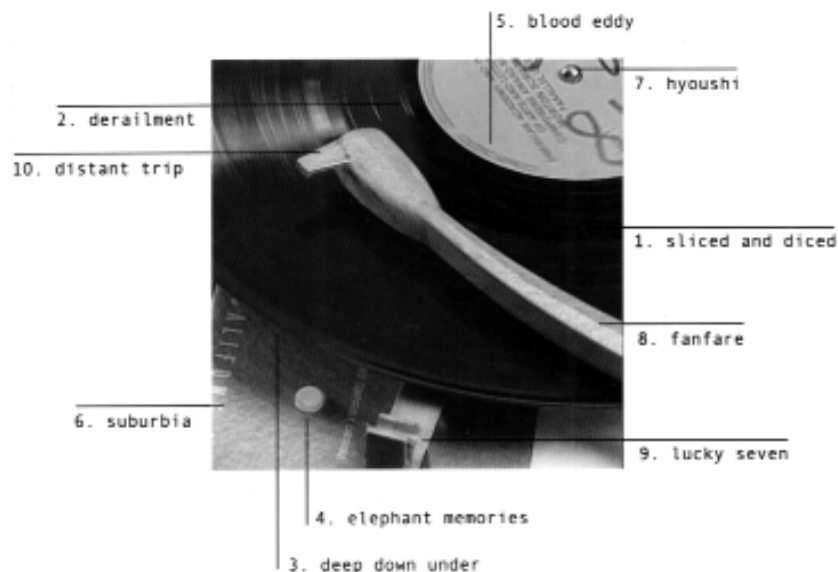
trouve plus aujourd'hui que dans les nuances, l'idée nouvelle était tout autre. Car je ne voyais que des nuances : mais elles étaient identiques. Je m'absorbai dans la contemplation du pavé devant moi, qui par une sorte d'enduit que j'y étalais pouvait bien être une seule et même chose que le pavé parisien<sup>1</sup> ».

On retrouve la citation de Jensen – écourtée – dans la première version (1935) de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le « sens de l'identique dans le monde » (Joh. V. Jensen) s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique<sup>2</sup> ». Ce que cette citation permet à Benjamin d'explicitier ici recouvre précisément ce qu'il appelait quelques années plus tôt son « sens politico-rationnel ». La reproductibilité technique des choses et des œuvres, le fait qu'elles sont « technicisées », modifie en retour leurs « modes d'action », autrement dit la perception que nous

avons d'elles. Seulement cette thèse, qui est celle qu'exposent les trois premiers paragraphes du texte, se retourne subrepticement à la fin du quatrième, à l'occasion précisément de la citation de Jensen. Relisons cette phrase. Ce qui sort l'objet de son « halo », nous dit Benjamin, ce n'est pas tant sa reproduction – elle n'est guère plus qu'un simple moyen – mais bien d'abord sa perception. Une perception qui a aiguisé son « sens de l'identique » au point de parvenir à « standardiser l'unique ». La reproduction n'est que le moyen par lequel cette perception réalise dans le monde ce qu'elle se contentait jusque-là d'« extraire » (à la cuiller) : l'identique. C'est bien en ce sens, celui d'un changement d'orientation général de la perception, qu'il faut comprendre ce que Benjamin appelle la « reproductibilité technique » des œuvres. Ce n'est pas le fait qu'elles soient reproduites qui rend les œuvres reproductibles. La reproduction n'est que la conséquence de quelque chose qui est arrivé à l'œuvre elle-même : la destruction de ce qui la qualifiait comme œuvre – à

1. « Hachisch à Marseille », dans *Œuvres II*, p. 55-56, traduction révisée de Maurice de Gandillac, Gallimard, 2000.  
2. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, p. 76, Gallimard, 2000.

nulle autre pareille – son aura. La reproductibilité désigne le nouveau caractère de l'art, un art sans œuvres si par œuvre il faut entendre le *hic et nunc* de l'original. Rien dans l'ordre de la reproductibilité technique ne permet plus de distinguer l'original de l'une quelconque de ses reproductions. Pour le cinéma comme pour la photographie, c'est la nécessité de la reproduction qui détermine le mode de production des œuvres<sup>3</sup>. Ce qui distinguait l'original, le halo de l'unicité, s'est évaporé sous le sens de l'identique. Seulement, cette évaporation ne dit rien du sens « individuel et magique » que le hachisch offrait à la phrase de Jensen, ce 29 juillet 1928. « L'idée nouvelle, écrit Benjamin, était tout autre. » Ce qu'était cette idée, il n'y a guère que la phrase suivante qui nous l'apprenne. « Car, poursuit Benjamin, je ne voyais que des nuances : mais elles étaient identiques. » Sous l'effet du hachisch, le sens de l'identique, déjà fort aiguë dans son acception « politico-rationnelle », s'affine au point de s'étendre jusqu'aux plus infimes nuances. Seulement, alors que ce sens, que Benjamin qualifie de tactile, ôte aux œuvres (par une quasi ablation) l'aura de leur unicité, il procure au consommateur de hachisch une bienheureuse ivresse. Il y aurait donc une ivresse de l'identique. Non l'identique du reproduit, celui-ci est indifférent aux nuances, mais l'identique de ce qui fait correspondre les choses et les expériences et qui, par exemple, fait surgir le pavé de Paris de la matérialité d'un pavé marseillais. L'extrême proximité du pavé, en ses moindres détails et nuances, est ici inséparable d'un certain effet d'éloignement (ce que Benjamin nomme « l'enduit »). Trop proche, l'objet se met à passer dans son autre, à la manière d'un fondu enchaîné. L'ivresse active (« créative » écrit Benjamin) que procure le hachisch est à l'exact opposé



de celle que doit subir le spectateur de cinéma et que Benjamin décrit dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* comme l'expérience du choc<sup>4</sup>. Deux mouvements contraires, selon que l'on s'abîme au sein de l'œuvre (le « recueillement ») ou selon que l'on embrasse l'œuvre en soi (par « distraction »). Une perception distraite recueille une œuvre générique, comme si elle était déjà reproduite, c'est-à-dire sans les nuances et le halo de son unicité. En même temps, cette distraction de la perception est prescrite par l'œuvre elle-même. La succession des images empêche le spectateur de cinéma de fixer ses pensées, c'est leur rythme et leur cours qu'il doit laisser, par un surcroît d'attention, s'imprimer en lui. Le caractère qu'un changement d'orientation général de la perception a ouvert dans l'œuvre, sa reproductibilité, détermine en retour la manière dont elle sera reçue. Au-delà de

l'exemple du cinéma, c'est l'ubiquité des œuvres, en tous lieux et à tous moments identiques à elles-mêmes, qui inscrit en elles l'essentielle distraction de notre appréciation. Ce que Benjamin ne veut pas interroger, c'est ce à quoi ce morcellement<sup>5</sup> ouvre, et qu'il faut bien appeler, faute de mieux, l'interprétation. L'interprétation serait ce qui, s'introduisant dans l'œuvre – la jouant –, ne s'en laisserait cependant pas distraire. Un recueillement sans ivresse, une « pénétration » qui laisserait la main libre d'agir, une écoute pour laquelle l'œuvre ne serait pas un abîme mais le lieu d'une relecture. La reproductibilité n'apporte pas que la destruction, elle ouvre également l'œuvre au possible d'un renouveau. L'œuvre qui a perdu le halo de ses nuances, la part évanescence que la reproduction détruit, est une œuvre dévoilée. Le voilement est cette distance intérieure qui éloigne l'œuvre authentique hors de portée de la main<sup>6</sup>.

3. « La reproductibilité technique des films, écrit-il dans une note, est inhérente à la technique même de leur production. Celle-ci ne permet pas seulement, de la façon la plus immédiate, la diffusion massive des films, elle l'exige. », *op. cit.*, p. 281.

4. *Op. cit.*, p. 309-311.

5. « L'image du caméraman, écrit Benjamin, se morcelle en un grand nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle. », *op. cit.*, p. 300.

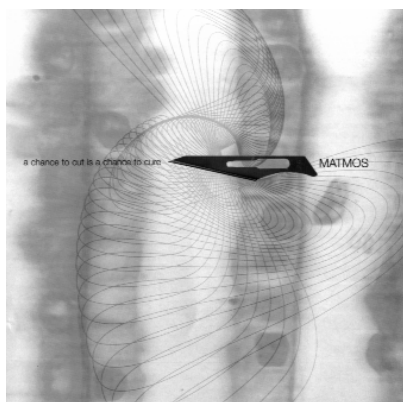
6. « La beauté, écrit Benjamin, ne demeure réellement pareille à elle-même qu'à condition de garder son voile. (...) D'où cette très ancienne idée, poursuit-il un peu plus loin, que le dévoilement transforme ce qui est voilé. », « Les Affinités électives de Goethe », dans *Œuvres I*, p. 385.

Retirer ce voile, c'est mettre l'œuvre littéralement sous la main de celui qui la reçoit, dans une proximité qui l'objective. Le « sens de l'identique » rend tout sensible palpable, ce qui s'imprime sur la plaque photographique comme ce qui s'inscrit dans la cire du disque sont des perceptions que l'appareillage technique découpe dans le corps des œuvres. Le caméraman pénètre la trame des choses comme le chirurgien les organes de ses patients<sup>7</sup>. N'est-il pas possible, en ce point, de retourner les propositions de Benjamin ? Un art sans œuvres, donc sans artistes, est l'art de ceux qui se l'approprient. L'œuvre dépossédée d'elle-même appartient à ses récepteurs. Ce que l'œuvre perd, ceux-ci doivent le gagner. Dans les fentes que la reproduction ouvre au cœur des œuvres une main peut s'insinuer. Il arrive que les oreilles des musiciens soient des extensions de leurs mains. Celles de Christian Marclay et de John Oswald (DJs, arrangeurs, remixeurs, performeurs, interprètes, etc., chacun de ces noms leur convient) semblent douées d'un véritable toucher auditif<sup>8</sup>. Leurs « œuvres » – il faut prendre ce

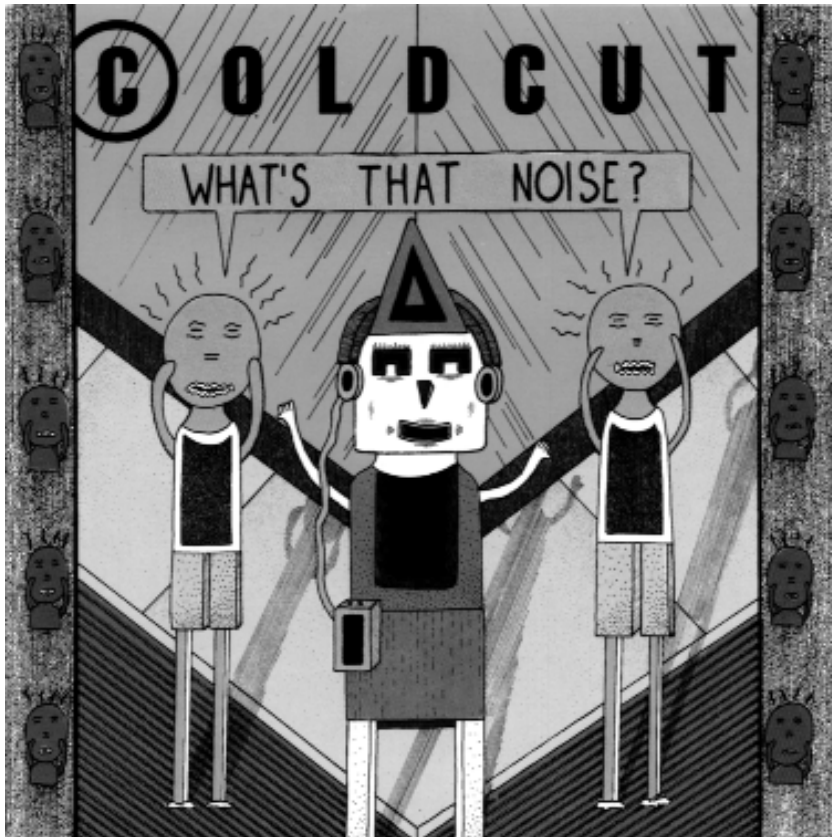
mot au second degré – sont des exercices d'écoute opérant à même la trame de l'enregistrement. Leur écoute est opératoire, elle coupe afin d'isoler, boucle afin de reproduire, monte afin de recomposer, accélère et ralentit afin de donner à entendre ce qui ne l'était pas, nuances que l'œuvre ignorait posséder. Les interprétations de Christian Marclay<sup>9</sup> et de John Oswald<sup>10</sup> n'ajoutent rien aux enregistrements originaux, elles se contentent d'en disposer. Ce qu'ils donnent à entendre n'est pas autre chose que l'œuvre elle-même, qui n'est rien de plus que ce qu'un disque en a gravé, l'œuvre elle-même en tant que leur écoute l'affecte et la révèle à une distance que détermine leur interprétation. Ils recouvrent l'œuvre d'un voile qu'ils tissent avec ses propres sons. Ce voile est comme le halo de leur écoute, en eux l'original se recueille et s'énonce. Ils prouvent contre Benjamin qu'il peut y avoir une perception recueillie, c'est-à-dire créative, d'une œuvre distraite d'elle-même par ses reproductions. Il est une main qui ne dévoile pas sans voiler à nouveau de quelque façon. N'est-elle pas, éminemment, celle du DJ ? Au bout du compte, l'œuvre regagne ce qu'elle avait perdu, son mystère<sup>11</sup>, à distance de re-mix.

En avons-nous pour autant terminé avec l'« aura » ? Car si la reproduction retire à l'original le sceau de son unicité, elle en conserve toutefois plus que la simple apparence. Quand il échantillonne une mélodie, un DJ ne pense pas reproduire une simple suite de sons, mais bien ce que cette mélodie, telle que l'enregistrement original peut la donner à entendre, porte en elle, amalgame évanescant de tous les

sentiments qu'elle a fait naître : une âme. Le sampling n'est pas affaire de sons, tout au moins pas immédiatement, mais d'âmes. Ce sont les âmes que la musique tient celées derrière ses sons que les DJs veulent capturer, transplanter<sup>12</sup>, faire entendre dans leurs disques comme dans leurs mix. Il y a dans cette pratique un fond de croyance résiduelle dans le pouvoir des reliques : sampler un passage d'un morceau à succès afin de reproduire un chiffre de ventes. La musique s'est révélée pleine de ces fétiches auxquels on a le plus souvent trouvé un usage commercial ou publicitaire. Certains se négocient à prix fort sur le marché parallèle, réservé aux DJs et aux collectionneurs, des échantillons les plus rares. Que la marchandise possède un caractère fétiche, nous le savons depuis Marx. Il faut nous y arrêter un peu. L'énigme que revêt la marchandise aux yeux des travailleurs est qu'elle semble contenir sous sa forme concrète de chose la totalité d'un labeur qui, offert à la vente, se retourne soudain contre ses agents. L'homme du capitalisme se dévisage dans ses marchandises. Il les voit danser<sup>13</sup>. Cette danse n'est pour Marx que la perception idéologique, donc déformée, d'une soumission, bien réelle celle-là, à la domination économique. Il est par conséquent des choses dont nous ne pouvons avoir qu'une perception déformée. Nous trouvons parmi ces choses ce que Theodor Adorno appelle les « marchandises musicales »<sup>14</sup>. Il les décrit, longuement, comme des fétiches devant lesquels nous ne pouvons que nous intimer à nous-mêmes l'ordre pressant de nous délecter de leur présence. L'œuvre-fétiche, tout



7. Cf. la musique chirurgicale de MATMOS : chaque morceau décrit les étapes d'une opération chirurgicale : liposuction, rhinoplastie, chirurgie des yeux, etc.  
 8. Ce que Peter Szendy dans un livre récent appelle joliment « l'écoute au bout des doigts ». *Écoute, une histoire de nos oreilles*, p. 163-164, éditions de Minuit, 2000.  
 9. Sous le titre d'un des albums de Christian Marclay – *More Encores* – on peut lire : « Christian Marclay plays with the records of Louis Armstrong, Jane Birkin & Serge Gainsbourg, John Cage, Maria Callas, Frédéric Chopin, Fred Frith, Jimmy Hendrix, Christian Marclay, Johann Strauss... ».  
 10. Sur le livret de *Plunderphonic*, John Oswald écrit (je traduis) : « *Plunderphonic* propose des performances révisées d'enregistrements d'artistes célèbres (*Elvis Presley, James Brown, Igor Stravinsky, Public Enemy, les Beatles, Beethoven*, etc.). Tous les morceaux du disque sont dérivés d'extraits existants de musique enregistrée (...) Un seul interprète ou compositeur figure sur chacune des plages (...) Aucun morceau ne comprend d'ajouts de musique extérieure. Tous les sons du disque sont des reproductions exactes et non transformées des enregistrements originaux. » Ce disque, que John Oswald se proposait de distribuer gratuitement, est paru en 1989. La deuxième plage proposait une réinterprétation du morceau phare de l'album *Bad* de Michael Jackson. Son visage greffé sur un corps nu de femme figurait également sur la pochette. Un procès fut intenté. Tous les exemplaires qui n'avaient pas encore été distribués, ainsi que la matrice, durent être détruits.  
 11. « Car est-il d'autre mot pour définir une réalité à laquelle, en dernière instance, le voile est essentiel ? », Walter Benjamin, « *Les Affinités électives de Goethe* », *op. cit.*, p. 385.  
 12. *Organ transplants* est le titre d'une remarquable série du duo anglais Stock, Hausen & Walkman. Les deux premiers numéros sont disponibles sur le label *Hot Air*.  
 13. « À la fois saisissable et insaisissable, il ne suffit pas de lui poser les pieds sur le sol ; elle se dresse pour ainsi dire sur sa tête de bois en face des autres marchandises et se livre à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser. », *Le Capital*, Livre I, p. 68, traduction de Jules Roy, Flammarion.  
 14. Parmi lesquelles on trouve pêle-mêle *l'Ave Maria* de Gounod, le *Prélude en do dièse mineur* de Rachmaninov, *l'Humoresque* de Dvorak, les disques américains de chansons à succès et le mouvement lent de la *Symphonie en mi mineur* de Tchaïkovsky. Cf. « *Analyses de marchandises musicales* » dans *Quasi una fantasia*, p. 43-57, traduction de Jean-Louis Leleu, Gallimard, 1982.



comme l'œuvre-distraite de Benjamin, présente cette particularité de prescrire elle-même la perception qu'elle délivre. Elle ordonne et nous obtempérons. Seulement, ces fétiches ne sont que les moyens d'un ordre socio-économique que leur activité dissimule. Ils n'ont d'autre réalité, nous dit-on, que celle que nous voulons bien leur donner. Qui faut-il croire ? Les fétiches ou bien ceux qui veulent briser les idoles ? Dans un article de 1937, relatant un séjour en Turquie et exposant le résultat de ses recherches ethnomusicologiques en Asie mineure, Bela Bartok relate cet épisode singulier :

« Vers cinq heures du soir, au moment du crépuscule, nous arrivâmes au campement hivernal de la tribu Tecirli. Le maître nous accueillit très cordialement et, plein de tact et de respect, ne posa pas de questions sur le but de notre voyage ni sur notre équipement bizarre. [Bela Bartok ne quittait jamais son phonographe à cylindre, avec lequel il

enregistrait les musiciens qu'il rencontrait.] Il nous fit entrer dans sa maison. Peu à peu des voisins nous rejoignirent et une conversation amicale s'engagea. (...) Et, sans hésitation ou presque, se fit entendre une première mélodie chantée par un jeune garçon de 15 ans, encore une fois très proche des mélodies hongroises. Je préparai en hâte mes instruments d'enregistrement, sur les matelas étalés sur le sol. Je notai la mélodie, à la lumière du feu de bois, bien entendu. Et maintenant allons-y, enregistrons le chant ! Mais cela ne fut pas si simple, le brave chanteur avait peur de perdre sa voix en la faisant entrer dans cette machine diabolique, elle n'allait pas seulement capter sa voix, elle allait la capturer pour toujours. Enfin, avec beaucoup de peine, nous réussîmes à dissiper son appréhension et, à partir de ce moment, nous réussîmes à travailler sans être dérangés et jusqu'à minuit<sup>15</sup> ». L'inquiétude du jeune chanteur n'était-

elle pas justifiée ? Sa voix ne fut-elle pas bel et bien capturée, puis livrée loin de lui et jusqu'à nous à des oreilles étrangères ? Le cylindre ne garde du processus complexe qui préside à l'émission de la voix que ce qui veut bien se laisser imprimer, une simple trace à peine visible sur sa surface. Le phonographe dépossède le processus organique de son effet sonore. Ce qui reste est une voix sans corps, ou plutôt le corps sans chair d'une voix, autrement dit un fétiche. Les DJs n'ont pas besoin de croire aux esprits, car leur musique en est peuplée. La musique a toujours eu ses fétiches – ce que les musicologues nomment pudiquement des citations –, mais l'enregistrement les a multipliés et le sampler les fait circuler. Les fétiches existent ou plutôt ils insistent ou subsistent à la manière de ces objets étranges qui peuplent les cauchemars des logiciens (carré rond, montagne d'or, chimère...), et ils n'ont guère besoin de nous pour cela. Ils ne s'achètent ni ne se vendent, mais ils continuent à danser sur les plages des disques les plus ambitieux, à l'image de celui que décrit ici Simon Reynolds dans sa longue histoire de la culture rave :

« Avec des doses plus élevées ou des herbes plus fortes, d'autres effets entrent en scène : association libre, confusion synesthésique des sens (« voir » la musique), légères hallucinations (entendre des « voix » dans les parties de percussion). C'est à ce point que la rêverie flottante et les distorsions perceptives induites par la combinaison trip hop / marijuana peuvent prendre un tour plus sombre. On peut entendre ce voile crépusculaire dans *USSR Repertoire (The Theory of Verticality)* de DJ Vadim, de très loin le meilleur artiste de Ninja Tune<sup>16</sup>. Minimaux jusqu'au dessèchement, les grooves serrés et les samples-textures ultra-vifs de Vadim créent une forte impression d'entropie et de dislocation. Glisser hors des schémas de la conscience commune du temps dans

15. « Recherche sur le folklore musical en Turquie », dans *Bela Bartok, éléments d'un autoportrait*, p. 131-132, traduction de Jean Gergely, L'Asiathèque, 1995.

16. Label anglais fondé en 1990 par les deux membres du groupe de musique électronique Coldcut, Jonathan Moore et Matt Black, par ailleurs grands adeptes de sampling tous azimuts, sonore et visuel.



un « maintenant » anormalement intensifié peut instiller moins de béatitude que d'angoisse. La paranoïa est un des effets secondaires les moins observés de la marijuana, mais elle est essentielle pour toute compréhension de la musique dans les années quatre-vingt-dix<sup>17</sup> ».

La marijuana est pour Simon Reynolds le miroir grossissant – l'interprétant au sens de Pierce – de ce qu'une certaine musique donne à entendre. Ce qui n'est qu'un des effets de la marijuana est le sens intime de ce que produit DJ Vadim. Sa musique est paranoïaque de la même manière que, pour Benjamin, le cinéma est distrait. Une paranoïa qui est l'affaire des échantillons, de leur intrication comme de leur verrouillage. Les samples de Vadim ont des textures translucides, ils se voilent en s'intriquant les uns dans les autres, ce qui produit d'étranges perspectives au cœur de ses morceaux, une certaine « verticalité » sonore. Parfois, ils sont à nu. Ils donnent alors l'impression de flotter devant les enceintes. À la fin d'un des morceaux de son dernier album<sup>18</sup> – les trente dernières secondes de la neuvième plage – une voix soliloque dans le silence, elle nous interroge, nous qui l'écoutons, sans savoir si elle sera même entendue, *Can you hear me? I have no way of knowing if you can hear me.* Vadim a dû repiquer ce passage depuis un quelconque disque de démonstration, nous savons qu'il en est très friand. Et pourtant, le devinant, nous n'en finissons pas avec

cette voix et l'énigme de son apostrophe. *Can you hear me?* Sans le savoir, mais Vadim le savait, lui qui l'a disposée à la fin de cette plage, elle nous interroge sur notre écoute. Pouvez-vous m'entendre ? Oui, évidemment. Mais qu'entendons-nous exactement ? Ou plutôt, que faut-il entendre ? La question qui nous est posée ? Non, bien sûr. La question nous renvoie au mystère de cette voix, qu'il faudrait pouvoir entendre pour elle-même, ici, ailleurs, partout, loin de son locuteur, seule, désincarnée et pourtant inquiète de savoir si, précisément, celui qui écoute peut l'entendre. Son existence tient dans cette apostrophe. Elle n'est qu'un échantillon déposé dans les marges d'une plage de CD, mais elle n'en est pas moins pour nous une âme élevant dans le silence de notre intimité la question de notre présence. Le fétiche est produit, il n'est qu'un artefact, et pourtant il nous regarde. Et sa question devient la nôtre. Où sommes-nous, nous qui pouvons l'entendre ? Plus précisément, à qui ou à quoi en nous s'adresse cette voix ? Que regarde le fétiche quand il nous regarde ? Il y a une scène d'un film de David Lynch, *Lost Highway*, qui expose

magnifiquement l'énigme de l'ubiquité des ces nouveaux fétiches, une énigme qui est aussi, éminemment, celle de l'écoute.

HOMME MYSTÈRE : Nous nous sommes déjà rencontrés, non ?

FRED : Je ne crois pas. Où pensez-vous que nous nous sommes vus ?

HOMME MYSTÈRE : Mais chez vous. Vous ne vous rappelez pas ?

FRED : (surpris) Non, pas du tout. Vous êtes sûr ?

HOMME MYSTÈRE : Absolument, en fait je suis chez vous en ce moment.

FRED : (incrédule) Que voulez-vous dire ? Où êtes-vous en ce moment ?

HOMME MYSTÈRE : Dans votre maison.

FRED : C'est absurde.

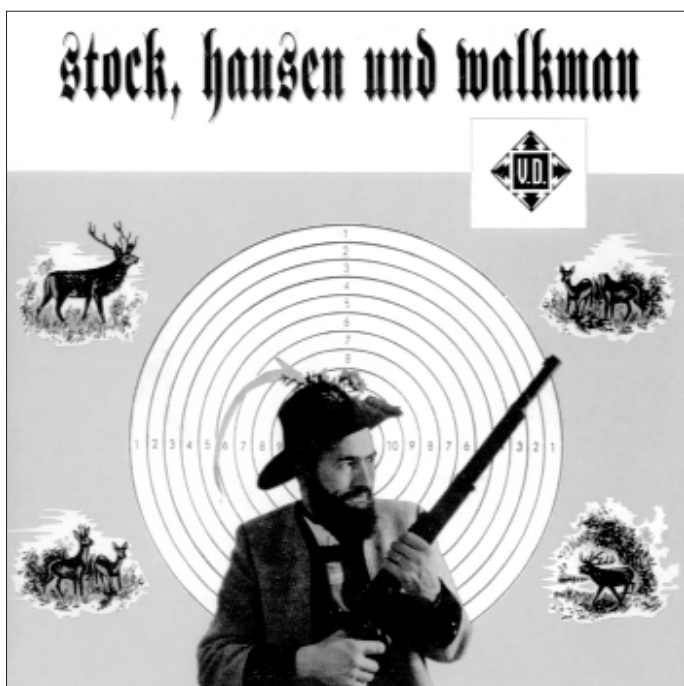
*L'Homme Mystère plonge la main dans la poche de sa veste et en sort un téléphone portable qu'il tend à Fred.*

HOMME MYSTÈRE : Appelez-moi.

*Fred hausse les épaules, rit, et compose son numéro. On entend le dé clic du téléphone - la caméra reste sur le visage de Fred.*

VOIX DE L'HOMME MYSTÈRE : Je vous avais dit que j'étais là<sup>19</sup> ».

**Bastien GALLET**



17. *Energy Flash*, p. 322-323, je traduis, Picador, 1998.

18. *U.S.S.R. – Life from the other side*, Ninja Tune, 1999. Le morceau en question s'intitule « Your revolution ».

19. *Lost Highway*, Scénario, p. 24-25, traduction de Serge Grünberg, Petite bibliothèque de Cahiers du cinéma, 1997.