

## **« Faire de l'art qui permet de faire de l'art » : musique électronique et service**

Pour l'Institut National de la Statistique et des Études Économiques, « une activité de service se caractérise essentiellement par la mise à disposition d'une capacité technique ou intellectuelle. À la différence d'une activité industrielle, elle ne peut pas être décrite par les seules caractéristiques d'un bien tangible acquis par le client. »<sup>1</sup> Le service ne repose ainsi pas tant sur une production que sur une prestation : son but est de fournir matériel, compétences ou conseils et s'il mobilise outils et savoirs faire, c'est afin de mener à bien des projets qui ne sont pas de son fait. Transmissions ou cessions ne portent pas sur un produit manufacturé mais sur une « capacité » : semblable activité a vocation à effectuer des tâches décidées par d'autres, à fournir les conditions d'un « faire » qu'il ne détermine pas, à s'inscrire dans une intention qui ne lui appartient pas. Le service relève en ce sens du servile et constitue un dispositif possédant avant tout une valeur « pour autrui » : la « mise à disposition d'une capacité » entend se constituer solution pour toutes sortes de désirs et de besoins et ne présente « en soi » qu'une problématique substance, d'où l'évident problème que pose la simple réunion des notions d'art et de service. L'œuvre, produit d'une subjectivité soucieuse de s'exprimer, objet caractérisé par une pérennité lui permettant de transcender son temps, peut-elle être pensée comme une chose « serviable » ? Elle relèverait alors d'une tout autre valeur et poursuivrait des fins qui restent à expliciter, comme dans le cas des musiques dites « électroniques », et tout particulièrement du travail du groupe Coldcut, qui entend faire de l'art qui « permet de faire de l'art ».

L'œuvre du service : un échafaudage

Telle semble être en effet l'ambition des travaux de Matt Black et Jonathan Moore, fondateur du groupe sus-nommé et initiateur d'une musique qui semble vouloir faire se rejoindre art et service, notamment à travers un fameux album : *Let us play* (littéralement : « Rentrons dans le jeu »). La publication de ces étonnants 13 morceaux est en effet assortie de facétieuses recommandations présentées dans le livret de l'album : « Comment jouer : [...] suivez l'ordre des morceaux, déchiffrez la signification des sentiers et découvrez le septuple chemin menant au "zertainment". Laquelle de ces routes est la voie du cœur ? »<sup>2</sup> Les

---

<sup>1</sup> [http://www.insee.fr/fr/nom\\_def\\_met/definitions/html/services.htm](http://www.insee.fr/fr/nom_def_met/definitions/html/services.htm)

<sup>2</sup> Extraits (traduits par nos soins) du livret de Coldcut, *Let us play*, Ninja Tune, 1997.

musiciens semblent vouloir, à travers ces quelques indications, définir l'écoute comme quelque chose qui serait tout sauf simple puisque relevant de trois opérations : « suivre » (l'organisation qu'ont conçue les auteurs de ces musiques), « déchiffrer » (un sens, en l'occurrence la direction que détermine cet « ordre » premier), « découvrir » (quelque chose qui est présenté comme multiple et qui s'oppose donc à un « ordre » unique). C'est avec une linéarité qu'il s'agit de rompre ici, car s'en tenir à un « ordre » permet d'analyser celle-ci (et ce faisant de le ramener à l'état de « sentier », voie balisée à défaut d'être goudronnée) puis de la dépasser (pour l'ériger au rang de « chemins » et autres itinéraires non cartographiés puisque restant à découvrir). L'œuvre telle qu'elle se présente d'emblée doit être considérée comme l'occasion d'une vraie activité et la « voie du cœur » entend introduire un désordre dans le disque à écouter afin de rendre multiple puis singulier (puisque relevant du « cœur ») ce qui semblait une fois pour toute gravé.

*Let us play* n'est pas la première œuvre appelant son auditeur à adopter une position semblable et le pianiste Glenn Gould proposait déjà, en 1966, de considérer l'écoute comme un « nouveau lien dans la chaîne des événements »<sup>3</sup> musicaux : celle-ci prolonge le travail des musiciens et du compositeur en lui conférant sens et chance par l'expérience du disque et de l'enregistrement, voire le modifie par « la manipulation des cadrans et boutons » (présents sur les dispositifs Hi-Fi) qui constitue un « acte interprétatif »<sup>4</sup>. L'originalité du projet de Coldcut est ailleurs : ne pas se contenter d'encourager, grâce aux propos du livret cité ci-dessus, une écoute soucieuse de « déchiffrer » et « découvrir », mais permettre à son auditeur de mener à bien ces deux activités en lui fournissant informations et outils : les intentions qui sont au fondement de ces diverses œuvres, les matériaux utilisés afin de les élaborer, les procédés permettant de les construire de la sorte, sont ainsi présentés de façon exhaustive dans le livret du disque qui est cédé et acquièrent une signification qui est clairement explicitée par un ensemble de clips présentés sur un second CD. Constitués de simples montages d'images glanées ici et là, ceux-ci prolongent les structures musicales écoutées, le retour régulier d'une grenouille sur l'écran marquant la reprise d'un même son et l'apparition progressive d'autres éléments visuels indiquant l'intégration d'autres sonorités dans la composition : la création devient intelligible et *Let us play* devient effectivement, aux dires de ses créateurs, « le plus beau jeu depuis l'invention du scrabble »<sup>5</sup>.

L'auditeur peut d'ailleurs s'y essayer grâce à un logiciel, livré sur ce même CD, présentant de façon isolée toutes les sonorités utilisées dans l'œuvre et permettant ensuite de les agencer afin de former d'inédites compositions (et ce faisant de produire moult « chemins » à partir d'un même « ordre »). C'est en ce sens que cette œuvre a valeur de service : pensée sur

---

<sup>3</sup> Glenn Gould, « Ce que le processus d'enregistrement signifie pour moi », texte repris dans *Contrepoints à la ligne. Ecrits II*, Fayard, 1985, p. 317.

<sup>4</sup> Glenn Gould, « Les perspectives de l'enregistrement », texte repris dans *Le dernier puritain. Ecrits I*, Fayard, 1983, p. 88.

<sup>5</sup> Propos extraits du livret de *Let us play, op. cit.*

le mode du lego<sup>6</sup>, de l'association et de la combinaison d'éléments musicaux, elle entend intégrer son auditeur à la « chaîne » de production et l'invite à explorer la variété des collages auquel peut donner lieu un morceau comme « Timber »<sup>7</sup> qui s'ouvre par le feulement d'une scie égoïne, se poursuit par une émission en morse et déploie harmonies et chant autour d'un solo de tronçonneuse faisant office de rythme. Que, par une opération tenant du « copier/coller », l'auditeur remplace la scie par la tronçonneuse ou substitue un chant au morse, et voilà un tout autre morceau, digne représentant de ce dispositif offrant des possibilités qui dépassent le cadre de la simple écoute. Celle-ci est à repenser comme une activité, et ce que ce soit à travers l'œuvre sus-cité, son successeur *Let us replay*, ou encore *Sound mirrors*, le dernier album du groupe qui donne accès à un site Internet<sup>8</sup> offrant conseils et adresses afin d'utiliser ou de télécharger instruments (synthétiseurs, séquenceurs, éditeurs<sup>9</sup>...), matériaux musicaux (conservés sous forme de banque de données contenant des milliers de sons et de morceaux<sup>10</sup>) ou assistances techniques et « artistiques » (succincts didacticiels et volumineux manuels<sup>11</sup>).

*Let us play*, et ses développements à travers d'autres créations et une maison de disque (le label « Nija Tune »), relève ainsi d'un service et esquisse une certaine conception de l'œuvre : entendant « mettre à disposition » matériaux, outils et compétences, elle organise les conditions de son constant « déchiffrage », devient pour l'auditeur un lieu où exercer une « capacité » et doit donc être pensée comme un « ordre » susceptible d'être sans cesse révisé et renouvelé. Modulable, elle est de taille variable et peut être agrandie ou raccourcie, enrichie ou appauvrie, au gré des inspirations et manipulations de celui qui entend la revisiter ; tubulaire, elle peut être configurée de diverses façons et la place ou la fonction de ses différents constituants ne sont jamais figées ; précaire, elle peut sans cesse évoluer et relève d'un devenir qu'il revient à son auditeur d'inventer. L'œuvre est pensée comme un échafaudage, comme une construction toujours susceptible d'être démontée et remontée autrement, selon d'autres paramètres, à l'aide d'autres matériaux : sa servilité est pensée sur le mode de la modularité, comme la possibilité de ne pas posséder de forme déterminée mais de constituer une forme susceptible d'être déterminée et l'œuvre ainsi conçue possède effectivement « en soi » une problématique substance puisqu'elle entend permettre à celui à qui elle se destine de la configurer.

---

<sup>6</sup> Pour reprendre le titre d'un de nos travaux. Voir Benoit Berthou, « Du lego comme un des beaux arts », *Sociétés* n° 72, « Pulsation sociale », De Boeck université, 2001. Texte disponible en libre téléchargement sur le portail Cairn : <http://www.cairn.info/>

<sup>7</sup> Morceau édité sur *Let us play*, *op. cit.*, piste 9.

<sup>8</sup> <http://www.coldcut.net>

<sup>9</sup> Par exemple, et dans l'ordre : <http://www.cubase.net>, <http://www.fleximusic.com> et <http://www.sonivowmi.com>

<sup>10</sup> Par exemple : <http://www.platinumloops.com> ou <http://www.abstractbeats.com/>

<sup>11</sup> Voir le « *free tutorial* » (consultable en ligne) et les volumineux « *E-books tutorial* » (à acquérir sous forme de livre électronique) conçus par Eddie Bazil et présentés sur <http://www.samplecraze.com>

Le service : fondement d'un « méta-art » ?

Le service a en ce sens valeur de poïétique : fondement et fin de l'œuvre, vecteur d'une création « mise à disposition », il devient une notion cardinale et s'impose au détriment de valeurs plus usitées en art (le beau, le vrai, le bien...). Développant des moyens et des fins qui lui sont propres, la musique repensée de la sorte n'entend aucunement masquer le fait qu'elle soit le produit de combinaisons, permutations et juxtapositions : mettre en valeur le travail de « collage », afficher l'effort de « bricolage » d'un ensemble de sons, c'est signifier que la composition relève d'un agencement qu'il est pour l'auditeur possible de poursuivre plus avant. D'où le rejet de certains procédés (comme l'usage de « nappes », longs harmoniques susceptibles d'établir une forme d'unité musicale)<sup>12</sup> ou de mode de compositions plus « léchés » (reposant sur la sélection de matériaux relativement homogènes)<sup>13</sup> et le parti-pris du « coldcut », c'est-à-dire de la « découpe à froid » (procédé permettant d'isoler des fragments d'une matière sans déformer ou altérer celle-ci comme ce serait le cas si l'on faisait usage de chaleur). Prélever un matériau (au sein d'un enregistrement d'ores et déjà réalisé) sans pour autant l'adapter au nouveau contexte dans lequel il va prendre place, indiquer donc clairement qu'il s'agit d'un emprunt destiné à être manipulé, permet de constituer de véritables « bric-à-brac » comme dans le cas déjà évoqué de « Timber » ou dans celui encore plus étonnant de « More beats and pieces », assemblage d'innombrables rythmiques, de multiples mélodies, de toutes sortes de voix et même d'un extrait du *Pierre et le loup* de Prokofiev.

Ce faisant, ces deux facétieux musiciens adoptent une position presque paradoxale : il s'agit de montrer l'échafaudage, d'exhiber ce qui est théoriquement destiné à disparaître une fois la composition achevée. Ce qui relève de l'ustensile, ce qui est pensé en termes d'utilité (en l'occurrence des sons et leur disposition) devient la raison même de toute création, ainsi que l'explique Matt Black en déclarant vouloir concevoir « des outils qui appartiennent au domaine de l'art et qui permettent à d'autres personnes de faire de l'art »<sup>14</sup>. Nous sommes sans doute ici au plus proche de la définition d'une œuvre relevant du service : celle-ci a vocation à « permettre », à transmettre une « capacité » et à devenir l'instrument d'une activité et c'est pourquoi elle se présente sous la forme d'une accumulation dans laquelle piocher, d'un ensemble où ménager des « chemins ». Constituant effectivement « un outil », ce morceau entend « mettre à disposition » et démonstration en est faite dans l'album du même nom<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Comme dans le cas du superbe *Entroducing* de DJ Shadow (Mo Wax Recording, 1994), qui n'a guère d'équivalent.

<sup>13</sup> Comme dans le cas de l'étonnant *Rythm science* de DJ Spooky (Sub Rosa, 2004).

<sup>14</sup> Matt Black, propos extraits d'un entretien avec Christophe Kihm publié sous le titre « Coldcut : replay » dans *Sonic process. Une nouvelle géographie des sons*, éditions du Centre Georges Pompidou, 2002, p. 166.

<sup>15</sup> *More beats and pieces*, Ninja Tune, 1997.

contenant, outre l'œuvre originelle, six de ses reprises produites par des musiciens invités à s'en servir à fin de création. T-Power choisit de ralentir le *tempo* du morceau dont il doit s'emparer, John Mac Entire Tortoise le simplifie à l'extrême jusqu'à ne retenir qu'une seule mélodie et quelques harmonies, Kid Koala introduit ruptures et changements de rythme afin de le rendre plus chaotique encore : une forme proche de l'informe, une composition tenant du couteau suisse, permet de repenser le fait de « faire de la musique » comme l'exploration des possibilités qu'offre un ensemble donné.

La création a ainsi valeur de relation et est pensée comme l'offre faite à autrui d'un espace où s'inscrire : le morceau de musique est pensé sur le mode de la matrice, comme un milieu conçu pour engendrer qui se refuse d'emblée à toute stérilité. Celui qui en fait un usage est assurément le bienvenu : sa créativité répond à un désir (celui des artistes qui ont conçu cette œuvre ainsi qu'en attestent leurs mots déjà cités) et s'effectue sous la houlette d'un guide (aiguillant, suggérant, mais ne jugeant et ne corrigeant jamais). L'œuvre peut même devenir l'occasion d'une conversation, notamment lorsque ses créateurs suggèrent des développements en livrant brièvement une ligne mélodique et sa possible variation, esquissent des prolongements en faisant usage de rythmiques dont on pressent d'emblée qu'elles pourraient venir structurer l'ensemble ou indiquent des pistes d'exploration à travers une récurrente association de sons ne s'imposant pas comme un *leitmotiv* pour autant. La musique tient alors du jeu de piste (où mène cette association de sons ?), la composition relève de l'énigme (pourquoi avoir choisi tel ou tel matériau ?) et le musicien « en second » interprète de muettes volontés, ne cesse de d'interroger sur les usages qu'a imaginés celui qui l'a devancé. Nous sommes presque dans le cadre d'un jeu : chaque idée, chaque combinaison a peut-être été d'ores et déjà pensée et examinée par un créateur « premier » dont il s'agit de discerner les pièges afin de le surprendre à l'instar de Kid Teeba qui choisit de remonter « à l'envers », en faisant d'une fin un début, le « More beats and pieces » de Coldcut.

C'est sans doute pourquoi Matt Black parle de « méta-art »<sup>16</sup> car cet « art qui permet de faire de l'art » entend bel et bien se situer « au-delà » de quelque chose : une certaine attitude vis-à-vis d'une œuvre d'art qui ne lancerait à l'auditeur aucune invitation à entrer à son tour « dans le jeu », une position vis-à-vis d'une création caractérisée par un principe de « non-intervention »<sup>17</sup> que Guy Debord considère être au fondement d'un art occidental caractérisé par ce qu'il nomme « spectacle ». Une musique conçue comme un service ne peut en effet se limiter à une perception pensée sur le mode de l'interdit et de l'autorité comme le propose Théodor Adorno lorsqu'il enjoint l'auditeur à « se soumettre à la discipline de l'œuvre et ne pas demander à celle-ci qu'elle lui donne quelque chose »<sup>18</sup>. La « discipline », le mode de sélection

---

<sup>16</sup> Matt Black, *Ibid.*

<sup>17</sup> Guy Debord, « Rapport sur la construction des situations », dans *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Allia, Paris, 2004.

<sup>18</sup> Theodor Adorno, *Autour de la théorie esthétique*, Klincksieck, 1976, p. 29.

et d'organisation des matériaux musicaux, a valeur d'inscription dans le cas de l'art qui nous intéresse puisque l'œuvre « donne » effectivement « quelque chose », « met à disposition » une « capacité » et un ensemble de possibilités. La « soumission » se fait ici sur le mode de la conversation et l'œuvre pensée comme un service acquiert une forme on ne peut plus ambiguë puisqu'elle entend faire une place à celui qui l'appréhende, ouvrir un espace où l'auditeur peut déployer efforts et inventivité : elle est ainsi à penser sur le mode de l'hospitalité, comme le lieu d'une ouverture et le refus d'une clôture.

Le service : la fin d'un « monopole »

Attention toutefois à bien prendre la mesure d'un art entendant s'inscrire dans semblable « au-delà », car, comme le souligne fort justement Ellie During, « l'auditeur créateur est un des mythes les plus efficaces de l'industrie de la musique de masse »<sup>19</sup>. L'invitation à la création et la transmission d'une « capacité » s'apparente-t-elle à une simple publicité et la livraison du second disque de *Let us play*, sur lequel figure le logiciel permettant de « découvrir » la « voie du cœur », est-elle comparable aux « bonus » qu'affectionnent les producteurs de biens culturels ? Pour que le service ne soit pas un simple « plus » de l'œuvre mais relève bel et bien de son projet, l'ambition de celle-ci se doit d'être précisée et force est sur ce point de constater qu'elle entend revisiter un dispositif esthétique reposant sur une stricte partition entre l'œuvre et un second terme (amateur, « contemplateur », « ressenteur », « regardeur »?) que l'on peine à cerner dans l'histoire de la pensée. Dans le cas de la « discipline » chère à Théodor Adorno, le second de ces acteurs cède au premier le monopole du mouvement (sur scène), de l'expression (par le verbe) ou de la mise en forme (d'une matière) et adopte ainsi une position qui n'est pas sans valeur puisque possible fondement de l'expérience de l'œuvre, voire « espérance de l'accès de l'intérieur » et de la « manifestation de cet intime »<sup>20</sup> que décrit si bien Christian Doumet.

Dans le cas des œuvres relevant du service, la situation est autre : qu'il y ait « mythe » ou pas, force est de constater qu'il n'est pas question d'instituer semblable abandon mais de proposer à l'inverse une forme de transmission et une forme de partage des activités de production. La frontière entre créateur et auditeur devient en effet nettement plus floue que dans le cas sus-cité puisque cette musique repose avant tout sur l'appropriation d'un travail que l'on doit à autrui : pour peu que l'on rentre dans le jeu, percevoir signifie d'ores et déjà composer, imaginer d'autres dispositions pour les matériaux musicaux proposés à l'oreille, envisager d'autres modes d'organisation de l'objet écouté. Celui qui opère sur scène ou dans le

---

<sup>19</sup> Ellie During, « La coupe, l'écran, la trame », dans *Révolutions industrielles de la musique, Cahiers de médiologie* n°18, Fayard, 2004, p. 59.

<sup>20</sup> Christian Doumet, *L'Île joyeuse*, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétique hors cadre », 1997, p. 98.

cadre d'un disque n'est pas seul et unique dépositaire de l'action : renouvelant une musique qu'il a sélectionnée, il propose à son tour une musique à renouveler, initiant de ce fait un mode de production qui se veut foyer d'échanges et de mise en commun. En fait de monopole, il s'agit d'une chaîne, d'un « faire de la musique » relevant de ce que Matt Black, sérieux comme un ministre, nomme une « politique d'usage, de recyclage, de redistribution »<sup>21</sup> : portée par semblable volonté, l'œuvre connaîtrait un destin ne se limitant pas à ses exécution et audition, à un dispositif qui concentre l'ensemble des opérations de production sur seulement l'un des maillons du phénomène esthétique.

Il s'agit d'instituer un partage, de faire du « faire » l'instrument d'une communauté et ce faisant de mener à bien l'ambition affichée des musiques électroniques et du travail de Coldcut : penser l'autorité, et les prérogatives de l'auteur, sur un autre mode que celui de l'individualité et redéfinir la notion de créateur afin de lui permettre d'héberger une multitude de fonctions et une myriade d'acteurs. La lecture des « *credits* », mentions de responsabilité indiquant les diverses personnes (physiques ou morales) ayant participé à son élaboration, est ainsi révélatrice : aucune hiérarchie claire (telle que la traditionnelle auteur/compositeur/interprète) ne vient structurer la trentaine de noms accompagnant la publication d'un « More beats and pieces » qui se voit affublé de trois compositeurs, d'une vingtaine de musiciens « *samplés* », ainsi que de moult producteurs, éditeurs, ingénieurs, musiciens, studios d'enregistrement et consultants informatiques... Une large place est faite, au sein de ce qui a valeur de signature, à d'autres compositeurs et à des musiciens-techniciens se proposant d'adapter (en filtrant, altérant, sélectionnant des sonorités) le produit de leur activité : l'auteur semble être ici pensé sur le mode de l'orchestre et sa mission n'est pas tant l'invention, la production *ex nihilo* d'une structure musicale, que l'interprétation, la coordination d'un ensemble de fonctions au service d'œuvres « mises à disposition ».

Cet orchestre d'un nouveau type, qui se fait « recompositeur », introduit dans l'histoire de la musique une nouveauté ne relevant pas du nombre : les trente musiciens responsables de l'œuvre n'égalent jamais la démesure de l'ère symphonique et la gourmandise d'un Berlioz pour qui la formation musicale idéale comprend, comme indiqué dans son *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*, 360 choristes et 467 instruments (dont, au minimum, 185 violons, 37 contrebasses, 25 « bois », 30 « cuivres », 30 harpes, 30 pianos et 8 paires de timbales et de percussions...). Bien plus que dans leur masse, c'est dans la nature des relations qu'ils entretiennent que se niche l'originalité de nos musiciens électroniques : s'ils sont rassemblés, c'est au nom d'une « capacité » à s'emparer d'une musique « *samplée* » pour composer, et seule la spécificité des matériaux musicaux peut venir configurer l'ensemble éphémère qu'ils forment. Les intervenants varient d'un morceau à l'autre car les besoins de l'auteur n'ont strictement rien d'immuables : c'est le service, et la nature de ce qui est « mis à disposition », qui décide de la participation à l'élaboration de tel ou tel morceau et le seul et

---

<sup>21</sup> Matt Black, « Coldcut. Replay », *op. cit.*, p. 166.

unique vecteur de permanence semble être le producteur, garant de la cohérence de l'ensemble de la production. « Usage » et « recyclage » semblent effectivement constituer ici des maître-mots et la « politique » qu'évoque Matt Black semble déboucher sur l'invention de structures musicales pour qui « le caractère immuable » de l'œuvre et « l'idée d'éternité est la plus grossière qu'un homme puisse concevoir à propos de ses actes »<sup>22</sup>.

Le service : une « nouvelle économie » de l'art

Une « grossièreté », et sa plus parfaite expression pour un « situ » digne de ce nom, n'est en effet pas loin puisque cette « éternité » rime avant tout avec propriété dans le cas d'un auteur qui possède des droits entendant à la fois réguler et rémunérer le possible usage d'une œuvre. Outre sa conception, il convient ainsi de revisiter la législation d'une autorité combinant à la fois versant moral (permettant de ne pas trahir une intention première pensée comme fondement de toute création) et patrimonial (permettant de tirer bénéfice de la diffusion de cette même création) afin de constituer un obstacle de taille à une « politique de redistribution » digne de ce nom : créer une musique à partir d'une musique de la sorte protégée signifie clairement s'exposer à un ensemble de récriminations portant tout à la fois sur une déformation (et donc une trahison de l'œuvre originelle) et une exploitation (de cette même œuvre à fin de production). La possibilité d'un service en musique devrait ainsi se cantonner à un droit de citation (stipulant que l'emprunt doit être « bref »<sup>23</sup>, ce qui explique en partie la forme particulière de *More beats and pieces* et d'autres agencements tenus d'user de leurs contenus durant quelques secondes seulement) et veiller à respecter l'intégrité de l'œuvre (pour ne pas contrevenir à ceux qui vont jusqu'à affirmer que « l'extrait musical [et *a fortiori* le *sample*] donne une version mutilée, déformée de l'œuvre »<sup>24</sup>) : les « bric-à-brac » de Coldcut seraient alors choses stériles et l'idée même d'un « art qui permet de faire de l'art » une belle utopie que formulerait Matt Black en évoquant une « nouvelle économie des idées et de l'art qui détruit l'économie ancienne de la restriction et des ressources limitées, pour nous conduire à un degré où les choses parmi lesquelles on peut s'activer prolifèrent. »<sup>25</sup>

Ces propos, dignes d'un « Petit Debord illustré » tant ils rappellent la possible « prolifération » des « objets poétiques » évoquée<sup>26</sup> au sein du *Rapport sur la construction des situations*, posent un problème de taille : rompre avec la passivité à laquelle un dispositif (tant

---

<sup>22</sup> Guy Debord, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », texte repris dans *Rapport sur la construction des situations*, éditions Mille et une nuits, Paris, 2001, p. 40.

<sup>23</sup> Frédéric Pollaud-Dulian, « Le droit de reproduction », Jurisclasseur *Propriété intellectuelle et artistique*, fascicule 317, n°64, 1995.

<sup>24</sup> Frédéric Pollaud-Dulian, *Ibid.*

<sup>25</sup> Matt Black, « Coldcut. Replay », *op. cit.*, p. 166.

<sup>26</sup> Voir Guy Debord, *op. cit.*, p. 39.

esthétique que juridique) astreint son « spectateur » suppose de concilier respect de la propriété de toute création et transmission d'une « capacité » propre à tout service digne de ce nom, d'encadrer l'échange afin de favoriser l'usage. Tel est effectivement le fondement d'un régime de protection comme la « licence art libre » qui entend « autoriser l'utilisation des ressources d'une œuvre [afin de] créer de nouvelles conditions de création pour amplifier les possibilités de création. »<sup>27</sup> Rémunéré pour « l'usage par un tiers de musiques entières » ou pour toute forme « d'usage dans des publicités », le musicien abandonne ses droits patrimoniaux et moraux pour « toute tentative d'appropriation fragmentaire »<sup>28</sup> : une musique permet ainsi une « mise à disposition » car si sa diffusion et reproduction tombent sous le coup du droit évoqué plus haut, ce n'est nullement le cas de sa fragmentation et de sa possible intégration à d'autres compositions. Une œuvre protégée de la sorte constitue un « agent de devenir »<sup>29</sup> pour reprendre les mots d'Asger Jorn et permet de penser une création dont la valeur relève tout à la fois du service et du patrimoine : son unique condition d'existence réside en l'abandon d'un « droit moral » et en l'institution d'une libre utilisation.

La « nouvelle économie de l'art » que les fondateurs de Coldcut appellent de leurs vœux relève ainsi d'une idée de la création n'appartenant effectivement pas à une « économie ancienne de la restriction et des ressources limitées » qui repose avant tout sur la notion d'unique. Singulières, subjectives et sans équivalent, les œuvres donnent dans ce cadre lieu à un multiple qui ne saurait devenir pleinement original et est conçu sur le mode de la variation, de la copie, du plagiat, voire de la redite, c'est-à-dire de la référence à une création tenue et pensée comme première : le devenir d'une musique prend la forme limitée d'une interprétation, d'une altération de ses divers paramètres permettant de la renouveler tout en restant dans le cadre déterminé par ses auteurs et compositeurs. Le service nous place dans une toute autre situation puisque la valeur des œuvres repose sur le multiple : ayant vocation à « permettre de faire de l'art », les œuvres entendent donner naissance à une pluralité de musiques par le biais de leurs fragmentation et appropriation et, à la limite, le disque le plus précieux est avant tout le plus fructueux, celui qui sait le mieux « mettre à disposition ». La pratique de la citation, de l'emprunt délibéré d'une création préexistante et de son utilisation pour une nouvelle construction, est dans ce cas privilégiée et cette musique relève en ce sens d'un cadre juridique bien mieux adapté au service que le simple droit d'auteur : celui du brevet qui, portant sur inventions et procédés de toutes sortes, entend réguler et rémunérer un usage et permet de consacrer la propriété et l'identité de ce qui possède une utilité.

Benoît Berthou

---

<sup>27</sup> Voir <http://artlibre.org/licence/lal/>

<sup>28</sup> Comme le propose le « fair use » prôné par Negativland (<http://www.negativland.com/fairuse.html>).

<sup>29</sup> Asger Jorn, « Modifications. Peinture détournée », texte repris au sein de *Textes et documents situationnistes*, éditions Allia, Paris, 2004, p. 104.

Université Toulouse-Le Mirail

Centre de Recherche sur l'Information Spécialisée (université Paris X-Nanterre)