

Tiré de

Gregory B. Lee, *La Chine et le spectre de l'Occident*; Paris; Editions Syllepse, 2002.

Chapitre 6

idéologie nationaliste et culture musicale populaire

Rêve-moi une chanson

Chante-moi une chanson

Qui chante le ciel bleu

- Elaine Okoro¹

La musique populaire, comme véhicule moderne, enregistrée et transmise par des moyens mécaniques et électroniques, a fait des progrès et s'est répandue tout au cours du XX^e siècle, et les enregistrements phonographiques, sur bande magnétique et sur disque compact, ont eu un impact presque aussi fort en Asie qu'en Occident et dans d'autres sociétés qui ont pu disposer de technologies d'enregistrement et de diffusion. Déjà dans la Chine semi-coloniale des années 1930, bourgeonnait une industrie des enregistrements de musique populaire. Actuellement en cette fin de XX^e siècle, tandis que l'industrie musicale de l'Occident est défailante, tout comme le reste des produits de l'industrie capitaliste face au déclin continu du capitalisme occidental, les espérances et l'avenir de l'enregistrement s'investissent dans la croissance ininterrompue du marché de la musique populaire et de la vidéo musicale en Asie, en particulier en Asie orientale, car « sauf dans l'Asie du Pacifique, le marché mondial de la musique connaît un déclin ».²

¹ « *Dream Me* », in *Once I was a Washing Machine : An Anthology of Poetry and Prose*, introduction de Ken Worpole, Brighton, Federation of Workers Writers and Community Publishers / Queen Spark Books, 1989, p. 43.

² Le responsable de l'industrie de l'enregistrement, Cheung Man-sun, dans *South China Morning Post Weekly* 1, 33, 5-6 décembre 1992, p. 6. En 1989, selon un compte-rendu publié dans le *New York Times* (16 avril 1989, p. 27), plus de 200 sociétés d'enregistrements commerciaux produisaient des

Certaines des questions que je me propose de soulever ici sont : la musique peut-elle avoir des fonctions différentes en Asie, ou en sera-t-il fait le même usage qu'en Occident ? Par exemple, trouvera-t-on, dans la production et dans la consommation de musique populaire en Chine capitaliste, une place pour le genre de critique que d'autres traditions musicales populaires ont formulé ? Les pratiques de la musique populaire chinoise permettront-elles de récupérer et de développer les éléments « nativistes », et ce développement aura-t-il, de toute façon, pour effet de rendre la musique populaire plus progressiste ou plus critique ? Quelle pourrait être la nature de voix faisant entendre leur différence, ou même, de façon plus ambitieuse, de stratégies autres, à l'intérieur du discours sur la musique populaire ?

Comme je me propose aussi d'aborder certains des problèmes posés par les idéologies nationalistes et leur malaise, et de traiter en même temps de la notion d'« hybridité », j'ai choisi d'analyser certains aspects des traditions musicales populaires modernes en France, pays qui forme une société de consommation avancée ; je traiterai aussi de celles de la Chine qui s'embarque maintenant dans une frénésie de consommation capitaliste et qui, constituant déjà l'une des dix premières économies mondiales, est sur le point d'occuper la première place au début du siècle prochain. Je prends pour exemple la France, non seulement parce que l'industrie musicale populaire française offre, globalement, les attributs typiques de cette industrie, mais aussi parce que certains de ses praticiens ont manifesté des attitudes ambivalentes, parfois hostiles, à l'encontre de la suprématie de la musique populaire anglo-américaine, et de son imitation dans la culture pop française. En outre, en France comme en Chine, des pratiques locales, qui contestent l'emprise de la capitale sur la production culturelle, ont pris naissance, et, à plusieurs reprises, des tentatives cohérentes de résistance à la musique nationale homogène ont eu lieu.³

cassettes de musique pop et rock et des microsillons, en Chine. En 1995, les Etats-Unis et la Chine étaient à deux doigts d'une guerre commerciale à cause du problème de piratage de disques compacts et de logiciels musicaux américains.

³ On aurait aussi pu choisir d'établir une comparaison avec les pratiques musicales populaires ou folkloriques latino-américaines, ou avec des pratiques rivales au Japon où l'industrie de la musique populaire du centre est contestée, par exemple, par la culture, à la périphérie, de la musique moderne folklorique et populaire d'Okinawa où l'on chante en patois. De même, on aurait pu considérer la musique acadienne et Zydeco de Louisiane, son utilisation dans le but de préserver une identité sub-nationale acadienne, et sa résistance efficace à l'industrie musicale populaire américaine, après un siècle de tentatives par les Blancs anglophones d'annihiler la langue française et les traditions culturelles différentes que son emploi engendra dans le sud-ouest de la Louisiane.

Peut-être est-il encore trop tôt pour dire si, oui ou non, la musique populaire a un avenir en tant que musique authentique, ou plutôt en tant que musique du peuple, récupérée et produite par ceux qui sont maintenant des consommateurs, comme le prédit, non sans un certain idéalisme, Jacques Attali, dans la section intitulée « Composer », de son livre *Bruits*. Mais l'on peut maintenant envisager la question de savoir si la musique populaire est aussi irrécupérable que Theodor Adorno (dans son essai pénétrant et instructif, mais, finalement, élitiste, intitulé *De la musique populaire*, qui date déjà d'un demi-siècle) voudrait nous en persuader.⁴ Il y a, naturellement, différentes sortes de musique populaire, même au sein de ce qui cherche à être de la musique de *hit-parade*. Il y a, par exemple, la musique qui se sait politique : des chants, de la musique et des représentations (enregistrées visuellement dans un but de diffusion ou non), qui ont un programme et un (ou des) message(s) politique(s). Dans le contexte chinois, pris dans son sens le plus large, il y a, par exemple, les chansons lyriques du Taiwanais, installé à Hong Kong, Luo Dayou, qui contiennent des messages significatifs. Le message de Cui Jian, chanteur populaire de Chine continentale qui remporte un vif succès commercial, est véhiculé non seulement par le son, mais aussi par toute une sémiotique d'images visuelles, d'une ironie subversive (le bandeau rouge et la tunique verte, devenus célèbres maintenant, de l'Armée Populaire de Libération ou APL). Mais ces chansons, à l'accent volontairement vulgaire des rues, et à la syntaxe quasi-incohérente, sonnent comme un défi aux pratiques lyriques insipides de la production musicale chinoise populaire officielle et produisent avec la musique une sorte d'émotion qui, « au-delà des paroles », déstabilise l'ordre officiel.⁵ En France, le chanteur conscient des problèmes sociaux, pro-communiste, Jean Ferrat se sert d'une expression lyrique directe pour véhiculer ses idées politiques, tandis que le style de sa musique et les exécutions qu'il en donne se distinguent tout juste de ceux d'un chanteur de *hit-parades* conventionnels ; en effet, Ferrat, en chantant des morceaux très

⁴ Avec la collaboration de George SIMPSON, in *Studies in Philosophy and Social Science* IX, 1, p. 17-48, publication de l' *Institute of Social Research*, New York City. Le chapitre sur la musique populaire, ou musique « légère », dans la *Sociologie de la Musique*, ouvrage plus récent, se rapproche beaucoup de l'article écrit en collaboration avec SIMPSON, et s'appuie sur la même recherche, autrement dit, les deux auteurs parlent également de la production et de la consommation de la musique populaire aux Etats-Unis, à la fin des années 1930. Voir Théodor ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1962.

⁵ Rey CHOW, « *Listening Otherwise, Music : A Different Type of Question about Revolution* », *Discourse* 13, 4^e trimestre 1990-1991, p. 135.

travaillés (dans la mouvance du Parti communiste français), « marque les limites, la fin, d'un type d'expression ». ⁶ D'autres, comme les *Fabulous Trobadors*, duettistes régionaux occitans du midi de la France, dont le programme de changement politique radical vise à faire de la région périphérique de Toulouse un espace culturel différent, progressiste et autonome, comptent sur leurs chansons et sur l'appropriation de divers styles musicaux pour créer des oeuvres de caractère hybride. Ils cherchent ainsi à mettre en avant et à imposer au consommateur / auditeur leur différence. L'idéologie en apparence utopique de ce groupe embrasse les formes culturelles de l'Autre, en particulier du Maghrébin colonisé, et l'encourage à participer à son projet. Les *Fabulous Trobadors* sont d'avis que la métropole a dominé les régions à l'aide de son projet culturel nationalisant, et donc colonisateur, tout comme elle a colonisé ceux qui se trouvaient en dehors de la France métropolitaine. La question qui se pose à eux, et à d'autres qui eux aussi tentent de nous atteindre à travers des enregistrements musicaux, c'est de savoir si, en participant au discours contrôlé par une industrie centralisée, lucrative, on peut espérer le désintégrer. Ma réponse immédiate est qu'on peut s'approprier et employer en principe n'importe quelle technologie ou n'importe quelle pratique dans un but d'émancipation, malgré et même contre ceux qui la dominent.

Toutes les chansons et tous les chanteurs n'ont pas des programmes aussi explicites. Certaines chansons pourraient au minimum être l'expression d'une protestation portant sur une question d'actualité ; par exemple, il y eut une flambée de chansons pacifistes, contre la guerre, dans les années 1950 et 1960, en France, tout comme il y en eut en Amérique. Néanmoins, ces chansons ont naturellement un impact idéologique qui dépasse leur portée immédiate ; on ne peut pas mettre en question une guerre décidée par le gouvernement sans mettre en question tout l'ensemble de la légitimité de l'autorité au pouvoir responsable de cette guerre.

Puis, on a ce qu'on pourrait appeler du politique inconscient. Les chansons de *hit-parade* sont en majorité des chansons promues par l'industrie musicale comme de pures et simples marchandises ; ce qui ne veut pas dire que la catégorie des chansons et de la musique, des chanteurs et des musiciens ne peut pas aussi recevoir

⁶ Selon les compilateurs, Chantal BRUNSWIG, Louis-Jean CALVET et Jean-Claude KLEIN, de *Cent ans de chanson française*, Paris, Seuil, 1981, p. 158, tandis que Jean Ferrat représente peut-être « le type même du chanteur engagé », l'engagement révélé dans ses chansons « n'est que littéraire, c'est-à-dire qu'il se manifeste dans le texte dit, et non dans sa forme, dans la musique ou l'interprétation, qui restent traditionnelles ».

ce genre de promotion. Toutefois, cette deuxième catégorie de musique populaire peut aussi provoquer le changement politique en suscitant des changements dans le milieu idéologique, ou le retarder, en maintenant le statu quo.

Nous traiterons d'abord de la musique à succès commercial, d'apparence «apolitique», et nous nous concentrerons sur une description plutôt neutre de chansons à succès contemporaines : l'interprétation de la musique populaire française par Antoine Hennion, qui rassemble le *rock and roll* français et les chansons de variétés. Hennion exprime l'idée qu'il existe une sorte de démocratie post-moderne du marché de la musique avec une industrie musicale qui essaye de satisfaire et de comprendre d'une manière littérale les désirs des consommateurs. Il est aussi d'avis qu'à travers « l'histoire de la musique populaire, on peut avoir un aperçu de l'histoire de ceux qui n'ont pas la parole, tout comme des sentiments inexprimables d'une autre façon peuvent trouver place dans la musique ». ⁷ On retrouve ici une similarité avec le commentaire quelque peu impératif d'Adorno sur l'expression lyrique, que tout le monde a « autant le droit, si ce n'est plus, de chercher à tâtons cette tonalité où se marient la souffrance et le rêve ». ⁸ Aux yeux de nombreux critiques, dont les positions idéologiques diffèrent, la musique populaire a des effets sociaux presque uniformément négatifs, recherchés dans le seul but de garder ou de mettre en place un appareil idéologique nuisible. Par contre, dans certaines circonstances spécifiques, même cette fonction politique, réputée «apolitique», de la musique populaire à succès peut, selon Hennion, avoir un rôle positif, non pas d'une façon formellement critique, mais en apportant sa contribution à une vie sociale négligée par la société officielle. Il dit, en effet :

[Q]uand cette réalité [sociale] est projetée sur l'écran de la musique populaire, l'image que l'on obtient est inversée, comme si l'on voyait un négatif sur lequel figurerait la face cachée de la vie sociale. D'une façon plutôt irréelle, nous avons un aperçu de toute cette histoire officielle, toujours écrite en termes de structure du pouvoir : des espoirs qui sont déçus presque avant d'être formulés, une amertume dont personne ne se soucie, des émotions inutiles. Les producteurs sont les représentants d'une sorte de démocratie imaginaire établie par la musique

⁷ Antoine HENNION, « *The Production of Success* », *Popular Music* 3, 1983, p. 161.

⁸ Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984., vol. 1, p. 54.

*populaire ; ils manipulent moins le public qu'ils n'en tâtent le pouls.*⁹

Les producteurs de musique professionnels, selon Hennion, sont engagés dans une « quête permanente et organisée » de ce à quoi le « public » aspire, « de ce qui a un sens pour le public ». Ce sens se définit comme le « socio-sentimental », sens « que l'on trouve “plus bas que la ceinture ”, dans ces régions qui exaltent l'imagination du public, avec ses désirs secrets et ses passions cachées ». La macro-catégorie d'Hennion, le « socio-sentimental », comprend

*des expressions, des sons, des images, des attitudes, des gestes et des signes clés, des catégories infra-linguistiques qui sont toutes d'autant plus difficiles à capter qu'elles échappent aux définitions de la langue officielle, et, sans être autonomes, sont inséparables du contexte social à l'intérieur duquel un groupe donné leur attribue une signification spéciale.*¹⁰

Le désir ardent de chansons et de poésie tendant à alléger la souffrance de la lutte quotidienne pour la survie par un rêve, espoir de connaître la véritable joie de vivre, s'exprime dans le poème intitulé « Rêve-moi », d'une poétesse anglaise noire, Elaine Okoro, vivant à Manchester, dans le nord de l'Angleterre :

Rêve-moi une chanson

Chante-moi une chanson

Qui parle du ciel bleu

.....

Rêve-moi une chanson, une chanson qui parle de toi et moi

De belles promesses d'amour haut dans le ciel

Des couchers du soleil qui enchantent le berger

Un amour romantique, intact.

Rêve-moi, rêve-moi

Un rêve si irréel,

si éternel

⁹ HENNION, *op. cit.*, p. 191.

¹⁰ *Ibid.*, p. 160.

Qu'il m'emmène loin

de tout ce que je ressens.¹¹

Il est incontestable qu'«un groupe donné attribue une signification particulière» à certains phénomènes, mais qu'est-ce qui nourrit cette «imagination publique», comment s'est-elle formée? Quelle est la part de l'idéologie, quelle est celle d'une idéologie exprimant de façon «authentique» la résistance et l'autonomie sociales? Sans aucun doute, le «socio-sentimental» lui-même est aussi un produit de la culture de la consommation capitaliste occidentale, et les consommateurs donnent en fait les réponses et partagent les conventions d'un imaginaire collectif que reproduit en partie l'industrie musicale populaire. Cependant, Hennion a certainement raison d'indiquer que les producteurs d'enregistrements apportent un soulagement au mécontentement et à la désaffection populaires, au lieu de faire peser sur la société une critique susceptible d'effectuer ou d'aider à effectuer le changement. Hennion lui-même croit que l'usage ultime de ces *hit-parades* qui touchent le côté de la vie sociale négligé par la société est équivoque, étant donné que les «thèmes mythiques sous-jacents sont ambivalents, et se prêtent également bien à la soumission ou à la révolte, au désir ou à l'hostilité».¹²

Pour comprendre la fonction assurée par les producteurs de musique, il peut être utile d'invoquer le concept d'une télévision jouant le rôle de barde développé par Fiske et Hartley, qui avancent que la fonction sociale de la télévision s'apparente à la fonction médiatrice des bardes, institution distincte et autonome dans les sociétés celtes.¹³ Comme les bardes, les chaînes de télévision sont placées entre la classe dirigeante, qui les finance et leur accorde leur licence, et le reste de la société, dont cette classe traite le discours et les événements pour les transformer en «un langage rhétorique spécialisé» qui leur est renvoyé.¹⁴ Ce rôle médiateur est actif et il implique que l'idéologie des propriétaires / gouvernants et l'expérience des spectateurs / consommateurs ne sont pas un simple

¹¹ *Once I Was a Washing Machine* 43 ; Elaine OKORO se présente comme une femme «écrivain noire née en Grande-Bretagne, mais africaine de coeur et d'esprit».

¹² HENNION, *op. cit.*, p. 176.

¹³ John FISKE et John HARTLEY, *Reading Television*, Londres, Methuen, 1978.

¹⁴ Tim O'SULLIVAN, John HARTLEY, Danny SAUNDERS et John FISKE, *Concepts in Communication*, Londres et New York, Routledge, 1983, 1992, p. 18.

reflet; ils possèdent une réalité qui a été médiatisée et traitée ; ils sont une construction artificielle, obtenue par l'investissement d'un grand travail idéologique. On pourrait naturellement avancer que ce sont là des pratiques discursives distinctes : tandis qu'une grande part de la production télévisée vise à « interpréter » le monde, les chansons lyriques sont, par contre, un discours d'évasion. Cependant, on peut discerner un peu de cette fonction bardique, médiatrice, dans les pratiques de la musique populaire, comme on s'y attendrait à propos d'une industrie musicale si fortement imbriquée, et d'une façon croissante, dans les médias électroniques et de diffusion.

C'est cette même fonction bardique que Hennion décrit en parlant des tentatives des producteurs de musique populaire pour reproduire des « catégories infra-linguistiques », du « socio-sentimental ». Car, comme c'est le cas avec le message télévisé, nous sommes à la fois « célébrés et impliqués » dans le message des chansons à succès, dans les oeuvres « socio-sentimentales », structurées idéologiquement, que (re)produisent les producteurs de musique bardique.¹⁵ Hennion, cependant, souscrit avec emphase à l'idée que l'industrie réagit tout simplement aux volontés des consommateurs : « Les chansons pop ne créent pas leur public, elles le découvrent ».¹⁶ En outre, il critique l'attitude de ceux qui soulignent « l'imposition arbitraire de significations par les producteurs et les vendeurs » à un public considéré comme « passif, prêt à absorber tout ce qu'on lui présente » ; vision qui, d'après Hennion, « fait abstraction de l'utilisation active à laquelle le peuple soumet la musique populaire, de l'existence imaginaire qu'il mène par son intermédiaire, qu'on ne saurait réduire aux hiérarchies sociales officielles ».¹⁷

Mais une fois encore, assurément, la consommation de musique va dans le même sens uni-directionnel que les médias, qu'ils soient contrôlés localement, ou qu'il s'agisse de la télévision par satellite, comme la *Star Television*, de Hong Kong.¹⁸ Dans quelle mesure le « choix » offert au consommateur par MTV peut-il prétendre inverser la nature uni-directionnelle d'une telle diffusion ? En outre, dans le cas de la MTV asiatique et de son successeur Canal V, qui retransmet un peu de musique produite localement et

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ HENNION, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Strictement parlé : la diffusion directe par satellite (*direct broadcasting by satellite*, ou *DBS*) dans le lieu même de la consommation, dans les foyers.

surtout le même genre de musique euro-américaine qu'en Occident anglophone, l'hégémonie de ce flux uni-directionnel se voit renforcée.

Au début des années 1990, les chants révolutionnaires maoïstes classiques remontant à l'époque de la guérilla du Yan'an des années 1930 et 1940, réapparurent en Chine. Cette consommation est peut-être en partie due à une certaine nostalgie de ces temps plus simples, pré-consuméristes et plus idéalistes, qui trouve son parallèle dans les badges et posters de Mao que les chauffeurs de bus exhibent comme des porte-bonheur. Mais cette même nostalgie avait auparavant été manifestée par des stars subversives du rock, comme Cui Jian, et l'ironie de l'interprétation musicale par l'Occident capitaliste des chants maoïstes connut peut-être son apogée avec les adaptations *R & B* et *reggae* du *Reggae* de Pékin, groupe rassemblé par un producteur américain, Jeffrey Cheen.

Les producteurs chinois officiels n'ont pas tardé à tirer profit de l'exploitation de cette veine, peut-être avec l'espoir d'en extraire un capital politique. Ainsi, sur les étals des rues dans les villes chinoises on trouve du disco et d'autres versions des classiques maoïstes, affublées de nouveaux noms. Aux étalages des libraires, voisinant avec un livre de chansons où figure Madonna, on trouve une couverture de livre montrant Mao Tse-tung entouré de l'armée de ses interprètes de spectacles de variétés pour la télévision contemporaine, lourdement grimés, en smokings et robes de bal pailletées. Dans la rue, sur les étalages réservés aux cassettes musicales et aux disques compacts, Mao se vend en même temps que la star du rock, à la tenue vestimentaire subversive, Cui Jian. Dans la Chine capitaliste de la fin du xx^e siècle, le marché a établi une équivalence consumériste et mythique entre Mao, Madonna et Cui Jian.

Adorno, dans son essai sur le « Temps libre », conclut que, ce que « l'industrie culturelle propose aux hommes pendant leur temps libre est, certes, consommé et accepté, [...], mais avec une certaine réserve ».¹⁹ Jusqu'à un certain point, la critique de Hennion va dans le même sens, en rejetant l'idée que le consommateur est totalement passif. Par exemple, on produit infiniment plus de chansons qu'il n'en y a dans les *hit parades*, et, de plus, si tous les consommateurs étaient tout le temps satisfaits de ce que l'industrie leur offre, alors on ne verrait pas émerger de nouveaux styles

¹⁹ Theodor W. ADORNO, « Temps libre », in *Modèles critiques. Interventions - Répliques*, Paris, Payot, 1984, p. 179-188.

musicaux et l'industrie ne serait pas contrainte d'investir pour se les approprier. Les styles nouveaux, comme le *punk*, le *reggae* et le *rap*, sont, naturellement, très vite récupérés par le discours dominant ; peut-être pour satisfaire les aspirations du public à la nouveauté, mais aussi pour que les bénéfices de l'industrie musicale se maintiennent en commercialisant une musique qui, à l'origine, menace d'opposer une résistance à la société officielle et à ses priorités capitalistes.

L'« utilisation à laquelle est soumise la musique populaire » équivaut donc, selon Hennion, à un palliatif. Qu'une « existence imaginaire » soit considérée comme une forme de résistance authentique à des « hiérarchies sociales officielles » est sans doute précisément le genre de fonction musicale que désire la société officielle. Comme l'a fait remarquer Hennion : « Les chansons pop se terminent souvent [...] par un *fading* accompagné de reprises en boucle : on ne peut pas mettre “le point final” à un rêve, brusquement comme cela ».²⁰

Dans sa description de la relation entre le consommateur et l'industrie musicale, Hennion s'intéresse à l'utilisation sociale de la musique et à la fonction qui est sienne d'aider les gens à « venir à bout de leur journée ». Mais en dehors des bénéfices réalisés par l'industrie de la musique, n'est-ce pas exactement ce que la société officielle veut ? Si la musique populaire peut fournir des instruments de répression supplémentaires, en dehors des mécanismes économiques, en reproduisant sur le plan culturel les formations sociales existantes, et en neutralisant ainsi ou en s'appropriant les pratiques discursives éventuelles tendant à perpétuer les relations de pouvoir, alors cette industrie fournit une valeur ajoutée en servant les intérêts dominants. L'autorisation accordée par l'autorité chinoise de propager la musique populaire de Hong Kong en Chine, et sa propre diffusion de chansons révolutionnaires transformées en musique populaire, sont précisément des tentatives pour exploiter la culture populaire ; en effet, celles-ci naturalisent et légitiment l'autorité d'intérêts dominants et, dans ce contexte, distincts, mais non pas obligatoirement en conflit.²¹

Tandis que les producteurs de musique populaire offrent peut-être un rêve, sentent-ils vraiment « le pouls », pour reprendre la métaphore de Hennion, de leur auditoire, pour répondre à son attente ? Ne se soucient-ils pas plutôt, comme le suggère Jacques

²⁰ HENNION, *op. cit.*, p. 170.

²¹ O'SULLIVAN, *op. cit.*, p. 24.

Attali, de faire naître la demande, que de fournir le produit ? Car, « partout où la musique est présente, l'argent est là [aussi] ». ²²

Quant aux autres utilisations auxquelles une autorité au pouvoir peut soumettre la musique, Attali en identifie trois : « Faire Oublier, Faire Croire, Faire Taire ». Et « [l]a musique est ainsi, dans les trois cas, un outil de pouvoir : rituel, lorsqu'il s'agit de faire oublier la peur et la violence ; représentatif, lorsqu'il s'agit de faire croire à l'ordre et à l'harmonie ; bureaucratique, lorsqu'il s'agit de faire taire ceux qui le contestent ». ²³ Le monde de rêves construit à partir de la musique populaire que décrit Hennion ressemble à la catégorie du « Faire Oublier » d'Attali, mais, non à celles, dans ce contexte, du « Faire Croire », ni du « Faire Taire ».

L'analyse que fait Attali de l'utilisation et du pouvoir de la musique s'applique particulièrement bien aux états totalitaires, au contexte chinois et aux contextes de l'Allemagne de l'Est, du Chili, du Brésil ou de l'Afrique du Sud, pendant les cinquante dernières années :

Les théoriciens du totalitarisme [...] ont tous, indistinctement, expliqué qu'il fallait interdire les bruits subversifs, parce qu'ils annoncent des exigences d'autonomie culturelle, des revendications de différences ou de marginalité : le souci de maintien du tonalisme, la primauté de la mélodie, la méfiance à l'égard des langages, des codes, des instruments nouveaux, le refus de l'anormal se retrouvent dans tous ces régimes, traductions explicites de l'importance politique de la répression culturelle et du contrôle du bruit. Pour Jdanov [...] la musique, instrument de pression politique, doit être tranquille, sécurisante, calme. ²⁴

Elle devrait être tranquille et sécurisante, parce que le « bruit », nous dit Attali, « est violence : il dérange ». Mais le fait que le bruit dérange signifie qu'il peut désintégrer l'ordre dominant ; son potentiel subversif est ainsi toujours présent. « Faire du bruit, c'est rompre une transmission, débrancher, tuer. [Le bruit] est simulacre de meurtre ». ²⁵ Dans la Chine ancienne, les généraux féodaux comprenaient et utilisaient la violence et le pouvoir

²² ATTALI, Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 1977, p. 8.

²³ *Ibid.*, p. 39.

²⁴ *Ibid.*, p. 15. Jdanov était un censeur connu de la vie culturelle soviétique.

²⁵ *Ibid.*, p. 53.

terrifiants du bruit, comme nous l'apprend *The Story of Hua Guan Suo* [L'histoire de Hua Guan Suo] : « Ses troupes de huit mille hommes se dispersèrent aux sons des chants de Chu ». ²⁶ On trouvera des exemples extrêmes récents du bruit musical comme simulacre de la violence dans l'utilisation de musique classique comme arme dans le film sur la guerre du Vietnam, *Apocalypse Now*, et dans l'invasion de Panama en 1989, durant laquelle les forces américaines firent sauter la résidence présidentielle de Manuel Noriega au son du *heavy metal*. Le bombardement fracassant de la secte assiégée de Waco, au Texas, en 1993, illustre aussi de façon frappante la manière dont les autorités avaient compris très clairement l'effet destructeur du bruit.

Totalitaire ou autre, peu importe le mode de production utilisé par un Etat dans son projet de modernisation, les classes dominantes et les mouvement d'opposition se sont servi de la musique pour vendre du sentiment nationaliste et, de la même manière, ils se sont servi de sentiments nationalistes pour vendre de la musique. ²⁷

L'exploitation de sentiments patriotiques se produit sous diverses formes et dans des buts apparemment différents ; par exemple, pour promouvoir un certain projet politique, ou pour tirer profit de l'idéologie nationaliste populaire ; parfois, dans les deux perspectives à la fois. Récemment, certains producteurs culturels en Chine se sont adonnés à ce qui apparaît comme un redéploiement ironique d'une rhétorique et d'une sémiotique nationalistes. Le groupe chinois *Hei Bao* [Panthère], groupe géré et commercialisé par Hong Kong et Taiwan, utilisa ainsi chansons et vidéo musicale, pour en tirer des bénéfices et se promouvoir. La récupération par Cui Jian des signifiants du Parti-Etat (les mouchoirs rouges, les uniformes PLA, les chants révolutionnaires), effectuée ironiquement et peut-être aussi en vue de recouvrer un idéal perdu, fait partie d'un projet politique : sa « Nouvelle longue marche du rock 'n'

²⁶ *The Story of Hua Guan Suo*, traduction anglaise, avec une introduction, de Gail Oman KING, Tucson, Arizona State University Center for Asian Studies, 1989, p. 33. Je suis redevable à Alexa Olesen qui porta cette citation à mon attention.

²⁷ Alain TOURAINE, in *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 261, note que « rien ne permet d'identifier la modernité à un mode particulier de modernisation, le modèle capitaliste, qui se définit par cette extrême autonomie de l'action économique. De la France à l'Allemagne et du Japon, ou de l'Italie à la Turquie, au Brésil ou à l'Inde, l'expérience historique a montré, au contraire, le rôle presque général de l'Etat dans la modernisation [...] En dehors de quelques centres du système capitaliste, la modernisation s'est faite de manière plus coordonnée et même plus autoritaire ».

roll ». Mais même le groupe *Hei Bao*, dont l'ambition semble se limiter à une promotion professionnelle et au profit, n'en défie pas moins la société officielle et occupe l'espace national d'une manière subversive. Sa critique peut paraître plus superficielle que celle de Cui Jian, et pourtant, par ses effets, elle n'en est pas moins destructrice de l'autorité. La violence de *Hei Bao* n'est pas seulement, peut-être pas principalement, canalisée dans sa musique et dans ses chansons, mais plutôt dans ses images vidéo. Celles-ci montrent le groupe (présenté comme une marchandise) à Pékin, encadré, par exemple, par la Grande Muraille, par l'avenue Chang'an, par la Cité interdite : autrement dit, par des espaces presque sacrés dans l'imaginaire collectif national(isé). Le défi de l'autorité est illustré par l'appropriation d'une estrade réservée à la circulation, à un carrefour important de Pékin ; ailleurs, on assiste à une altercation avec un policier. Ces actes de défi à l'encontre de l'autorité patriarcale au pouvoir et de ses espaces principaux sont semblables au message introduit dans les vidéos de la MTV britannique au début des années 1980, qu'a analysés E. Ann Kaplan et qu'elle décrit comme « des vidéos anti-parents, anti-autorité, révélateurs de la déception causée aux adolescents par leurs parents, par le monde du travail ou par l'autorité de l'Etat, et le dégoût que ceux-ci leur inspirent ».²⁸

Ensuite, il y a imitation de la tradition musicale populaire d'Occident, surtout dans la reproduction par l'orchestre de la scène représentée sur la couverture de l'album *Abbey Road* des Beatles, où ces derniers avancent, d'un pas synchronisé, dans un passage pour piétons. C'est là, à n'en pas douter, une allusion que ne comprendront ni les bureaucrates de la société officielle, ni la majorité du public populaire chinois. A qui et à quoi donc sont destinées ces images renvoyant à la mythologie de la musique populaire occidentale ? Quand *Abbey Road* figura au *hit parade* de la musique occidentale, en Chine continentale on entonnait les slogans maoïstes sur la place Tiananmen. Il est vrai, naturellement, que la vidéo était destinée à être consommée par-delà le continent, à Hong Kong, Taiwan etc. ; néanmoins, on l'avait rencontrée aussi, comme beaucoup d'autres vidéos de la MTV, en Chine continentale.

C'est la récupération des symboles et des espaces nationaux qui nous intéresse ici. Ces symboles, constructions idéologiques et mythiques, qu'il s'agisse de la Grande Muraille ou de la Longue Marche, ne sont pas imbriqués uniquement dans la construction de

²⁸ E. Ann KAPLAN, *Rocking around the Clock : Music, Television, Postmodernism and Consumer Culture*, New York, Routledge, 1987, p. 67.

la nation, mais aussi avec le parti communiste chinois. La récupération de ces symboles implique aussi la récupération ou la mise en question de l'idéalisme du communisme nationaliste ; et c'est là précisément ce que réalise la « Nouvelle longue marche » de Cui Jian. Il y a de l'ironie, mais aussi la récupération d'un nationalisme originel, populaire, qui n'émeut pas seulement l'élite intellectuelle, mais aussi les héros de la culture populaire. Le nationalisme naïf de Cui Jian sert d'illustration à tout le projet du XX^e siècle, dominé jusque là par des écrivains et des intellectuels, visant au « salut de la nation ». Sa trompette est emblématique du dilemme du Parti-Etat lorsqu'il s'agit de condamner ce qui est « pollué » par l'Occident. Quand il a la sanction de l'Etat, l'instrument lui-même devient « officiel » ; Cui Jian enfant jouait de la trompette dans un orchestre d'Etat. Quand on joue de l'instrument « officiellement », celui-ci est légitimé, authentique et chinois ; lorsqu'il est utilisé pour l'Etat, il devient un instrument de l'Etat. Mais quand il est utilisé contre l'Etat, quand Cui Jian en extrait des notes torturées et pleines de défi, dans ses spectacles subversifs, l'instrument devient, décadent, illégitime et occidental (une fois de plus). La trompette sert à Cui Jian à la fois à s'appropriier un instrument « officiel » et de ce fait « chinois », et à se réappropriier un instrument occidental.

Il est un groupe exploitant le patrimoine national, dont le nom se réclame de la tradition chinoise, le *Tang Dynasty*. Une vidéo créée récemment pour la MTV utilise une séquence représentant, dans une sorte de rêve orientaliste, un temple (peut-être Tang) délaissé, le Buddha et même des ruines plus anciennes, quelque part à la périphérie de la Chine. Comme dans les vidéos des *Hei Bao*, on voit l'orchestre lui-même jouer en studio (dans des poses typiquement masculines utilisant le *heavy metal*) et aussi ailleurs. Tandis que le passé fournit le décor, la technique de production vidéo est une technique standard de la vidéo moderniste « post-moderne » : « On ne sait jamais pourquoi certaines choses se produisent, ou même exactement ce qui se produit. Nous sommes contraints d'exister dans un univers irrationnel, gouverné par le hasard, où l'on ne peut attendre aucun "dénouement" ordinaire ». ²⁹ Une autre technique que cette vidéo adopte est aussi caractéristique des vidéos de *heavy metal* des années 1980, dans lesquelles les orchestres exhaltent une vitalité folle. Ainsi sommes-nous à mi-chemin entre l'orchestre classique de *heavy metal* et un récit « appauvri par le pastiche », et dans lequel « le signifiant perd de son sens avec des images qui ne se succèdent pas en une chaîne

²⁹ *Ibid*, p. 63.

cohérente ».³⁰ Mais cette vidéo ne peut pas empêcher que certaines de ses images communiquent un « signifié » presque clair. Il y a de grands drapeaux rouges qu'on voit tomber au sol pendant toute la vidéo, et, à la fin, cinq grands drapeaux rouges (qui représentent peut-être les cinq étoiles de l'emblème de l'Etat chinois) pendent à des mâts dans un intérieur faiblement éclairé, reliant ainsi les signes traditionnels du passé, qui se désagrègent, et les signes du présent officiel, qui s'estompent.

En Chine comme en France, il est de tradition de produire des chants patriotiques. On exploite le sentiment patriotique dans des chansons populaires, à la fois pour renforcer l'idéologie nationaliste et pour développer les objectifs de partis et de groupes politiques particuliers. Toutefois, quand les organes du seul Etat communiste important qui survive, la Chine, donnent non seulement leur assentiment de façon passive, mais encore s'adonnent de façon active à la commercialisation de nouvelles versions de chants datant de l'ère de la Révolution, appelées disco-karaoké et traduisant des sentiments, des rythmes et un style nouveaux, assistons-nous à une tentative de dernière heure pour revigorer l'idéologie officielle, qui a rapidement perdu sa crédibilité ? Ou est-ce simplement une réaction émanant des instances culturelles chinoises aux nouvelles consignes capitalistes du centre incitant à monnayer la culture ? Ou n'est-ce qu'une tentative désespérée de faire l'un et l'autre dans une volonté d'« hybridation » entre le socialisme et le « particularisme chinois », qui n'est rien de plus que le capitalisme chinois de la fin du XX^e siècle ?

Mais devrait-on être tellement surpris de cette commercialisation, sous l'égide de l'Etat, du patrimoine du Parti-Etat (les « souvenirs » de Mao, les panégyriques maoïstes distillés sur le rythme d'une musique disco, etc.) ? N'est-ce pas l'aboutissement logique de l'économie sociale d'un Etat en cours de modernisation ? Le nationalisme est investi dans cette modernisation, comme toutes les autres ressources ; comme la poésie, comme les chansons pop. Alain Touraine décrit le nationalisme comme la « mobilisation » du passé et de la tradition au service de l'avenir et de la modernité, et la fonction de la nation moins comme « figure politique de la *modernité* », que comme « l'acteur principal de la *modernisation*, ce qui veut dire qu'elle est l'acteur non moderne qui crée une modernité dont elle cherchera à garder le contrôle en même temps qu'elle acceptera de le perdre en

³⁰ *Ibid.*

partie au profit d'une production et d'une consommation internationalisées ». ³¹

En Chine, Cui Jian s'exprime à partir d'un discours patriotique qui, dans sa manifestation moderne, remonte à la fin du XIX^e siècle, alors que poète, acteur intellectuel et politique étaient conçus comme un sujet unitaire. Il s'agit d'un discours réinventé et revigoré par le mouvement patriotique intellectuel et culturel de 1919, connu comme le Mouvement du quatre mai, discours qui, avec son double attrait de modernisation et de ré-affirmation nationale, s'est toujours révélé comme le discours indispensable du pouvoir. Tout en procédant à une critique de la consommation capitaliste et du contrôle étatique, et en se réclamant d'un idéal en quelque sorte plus spirituel, l'idéalisme de Cui Jian n'en paraît pas moins encore conçu comme un nationalisme ravaudé.

Dans un contexte différent, celui de la France des années 1950, le chanteur/compositeur, romancier et musicien de jazz Boris Vian produisit des chants à la fois anti-militaristes, et donc « non-patriotiques » (*Le Déserteur*), anti-autoritaires (*On n'est pas là pour se faire engueuler*) ; et anti-consuméristes (*La Complainte du progrès*). En sa qualité d'amuseur populaire, Boris Vian écrivit et chanta de nombreuses chansons pendant sa brève existence, qui n'eurent pas toutes des thèmes aussi évidemment « politiques » que *Le Déserteur*. Mais on tend à négliger la critique de l'évolution capitaliste, consumériste, fordiste dans des chants comme *La Complainte du progrès*, de même que l'ironie ludique des « chansons rock » de Vian, qui à la fois s'approprient et tournent en dérision la popularité en France des *hit-songs* du rock'n'roll américain. Ces chansons sont une appropriation et une contestation de la culture populaire américaine, l'appréhension et la médiation critiques d'une culture envahissante, impérialiste. Tandis que Vian exploitait et ridiculisait les chansons populaires américaines de la décennie 1950, il célébrait et s'identifiait aussi avec la musique de l'Amérique noire opprimée ; dans les décennies 1940 et 1950, il était en bon terme avec bon nombre d'artistes noirs américains, chanteurs de blues et musiciens du jazz, dont Miles Davis, Charlie Parker, Tommy Potter et Kenny Dorham. Vian n'avait que faire du nationalisme français chauvin et xénophobe et des notions de pureté culturelle. Un autre chanteur / compositeur protestataire, populaire en France dans les décennies 1960 et 1970, est le Belge Jacques Brel. Hostile à un nationalisme étroit, il critiqua la tendance de ses compatriotes à « pisser en deux langues ».

³¹ TOURAINE, *op. cit.*, p. 179.

Comme nous l'avons vu, la résistance au fascisme et au militarisme étrangers pendant la seconde guerre mondiale s'est exprimée dans les termes d'un nationalisme exacerbé. Une fois remise de l'« humiliation nationale » de l'occupation nazie et de la collaboration de secteurs importants de la population, en particulier, parmi l'élite politique, la tentative de la France de rétablir sa domination dans ses anciennes colonies se solda par des guerres sanglantes au Vietnam et en Algérie, qui firent à ce pays une réputation bien éloignée de l'idéal de *Douce France*. La chanson *Douce France*, extrêmement populaire, vénérée, qui redonna le moral, composée et chantée par Charles Trénet, sortit juste après la deuxième guerre mondiale. C'est une chanson qui réhabilita la nation entière aux yeux d'une population employée à réoccuper l'espace et à récupérer ses institutions dans un pays qui avait été divisé et fragmenté sur les plans administratif et politique. Sa musique fut habilement réutilisée dans une vidéo commerciale post-moderniste, à l'occasion de la campagne de 1988 en vue de la réélection de François Mitterrand, à une époque où le Président français avait besoin de rassembler une coalition de toutes les couleurs politiques, privilégiant moins une vision sociale démocratique que la vision « républicaine », racialement harmonieuse, pluraliste, d'une France moderne, tolérante. La version modernisée de la musique prêtait à la publicité colorée, qui évoquait un montage, exactement la quantité et le genre de sentiment nationaliste (le « bon Français », des sentiments patriotiques sains ; pas pour l'Etat, mais pour le peuple et pour la nation) dont Mitterrand avait besoin pour remporter son étroite victoire électorale. Sans aucun doute, la séduction exercée par les images visuelles, cinématographiques, avait son importance et renforçait le « pouvoir de la musique sur la psyché ». ³² C'était une publicité commerciale de propagande qui satisfaisait peut-être les multiples désirs du spectateur électeur : le désir de voir une France tolérante, belle et colorée, une France moderne, se remémorant ses traditions ; et le vœu nostalgique, alimenté par la *Douce France* de Charles Trénet, avec ses échos d'une période idéale, l'après-guerre, où la nation réunifiée revenait à la vie et à une stabilité mythique. Naturellement, c'était là une image fautive et incomplète, étant donné que la principale fonction de la chanson de Trénet dans les années 1940 était de faire oublier aux Français leurs malheurs et leur culpabilité, et de les faire rêver d'un avenir meilleur.

³² Anne HOLLANDER, *Moving Pictures*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991, p. 9.

Ces stratégies globalisantes, nationalisantes, utilisant la musique, étaient, et continuent à être, fréquemment défiées par le discours minoritaire de la musique populaire, par exemple celles de Vian et de Brel et, plus récemment, des *Fabulous Trobadors* qui avancent l'idée d'une société racialement et culturellement diversifiée, une société qui admet la différence. Leur musique, comme le *Cantopop* de Hong Kong pendant une brève période, au tournant des années 1980 -1990, et celle de producteurs installés à Hong Kong comme la *Music Factory*, a une action subversive sur la culture et sur la langue du centre.³³ Les *Trobadors* chantent souvent en langue occitane et introduisent dans leurs chansons des accents empruntés à l'anglais, à l'arabe et à d'autres langues, en lançant ainsi un défi à l'hégémonie de la métropole nordique et de ses activités musicales.

Les *Fabulous Trobadors* défient l'auditeur pour l'amener à agir, mais ils lui procurent aussi du plaisir grâce à des jeux de mots et à leur critique de la France officielle. Tout comme Hennion considère que les chansons à succès procurent un monde de rêves au consommateur « français », les *Trobadors* projettent de même un rêve d'autonomie à l'adresse des Toulousains et de tolérance à l'adresse de ceux de la périphérie (l'Arabe, l'Africain). Ils ne sont pas des indépendantistes, des régionalistes ou des sub-nationalistes fanatiques. Ils chantent essentiellement en français normal, plutôt qu'en occitan. Le groupe s'identifie grâce à une appellation hybride, anglo-occitane, les *Fabulous Trobadors* qui s'inspirent de la tradition des troubadours de jadis, qui, naturellement, composaient et chantaient en français provençal, ou français du midi, plutôt que dans la langue d'oïl, ou français du nord, employé par la suite par leurs imitateurs les trouvères (dont la figure légendaire la mieux

³³ On peut définir le *Cantopop* comme un genre de ballade populaire chantée en cantonais, qui s'inspirait de la vague de nostalgie de la fin des années 1980 qui accompagna la disparition de l'identité culturelle de Hong Kong. Pendant les années 1980, en particulier après le massacre de Tiananmen en 1989, le *Cantopop* apparut comme le véhicule d'une « résistance » quotidienne, populaire, à l'autoritarisme de Pékin, dans le nord, où se parlait le mandarin. Récemment, toutefois, l'Etat chinois, plus réceptif des ballades en solo que du rock et du *heavy metal*, a cherché, avec succès apparemment, à plaire à une industrie du *Cantopop*, toujours prête à développer sa première fonction, l'accumulation des bénéfices. Le 18 avril 1993, seize superstars de *Cantopop* jouèrent devant un auditoire qui incluait des membres du Politburo. On mit l'accent sur l'unité ethnique et le patriotisme pendant cet événement, en particulier lors de la représentation télévisée du sceau officiel de la République populaire de Chine. Voir Willy WOP-LAP LAM, *SCMP Weekly* 2, 1, 24-25 avril 1993, p. 11.

connue est le ménestrel du roi Richard Cœur de Lion, Blondel).³⁴ Les *Fabulous Trobadors* tentent de promouvoir une autonomie culturelle méridionale, un anti-centralisme culturel fondé sur les divers dialectes et les diverses pratiques qui constituent la culture occitane, tout en cherchant à éviter les pratiques étroitement chauvines. Les *Trobadors* font aussi cause commune avec ceux qui sont différents et marginalisés, comme les immigrants maghrébins. Certains de leurs rythmes et de leurs mélodies rappellent la musique arabe.³⁵ Leur rap est semblable au rap américain. Ils s'inspirent de la musique du nord-est du Brésil, dans laquelle ils perçoivent, à travers le Portugal qui faisait entièrement partie de l'espace occupé par les troubadours médiévaux, l'héritage des troubadours.

Les *Fabulous Trobadors* pratiquent-ils une culture globale, ou lui résistent-ils ? Ils cherchent peut-être à réaliser à partir des différentes pratiques culturelles une synthèse, une hybridation, en réaction contre le colonialisme culturel de la France du nord, centralisateur, s'inspirant de la musique d'autres peuples marginalisés, ainsi que de la culture de masse d'Amérique du Nord ; à cette dernière, les puristes parisiens se sont montrés traditionnellement hostiles, sans tenir compte de leur propre « impérialisme culturel », en Afrique plus particulièrement, mais aussi en France métropolitaine.³⁶ Les *Trobadors*, qui enregistrent leurs représentations dans les cafés en direct et parcourent la campagne et les villes dans leur camion multicolore, évitent dans une très large mesure une instrumentation compliquée et l'utilisation poussée de synthétiseurs et d'un son créé électroniquement. Ils recherchent aussi des moyens de diffusion

³⁴ *Trobador*, troubadour ; *trobar*, trouver, composer des poèmes.

³⁵ Très vraisemblablement cette appropriation est une « réappropriation » : « les catégories de pensée et les techniques d'art, que les troubadours introduisirent brusquement » ne pouvaient que provenir d'une civilisation plus précoce ; « il ne peut s'agir que de l'Islam » et de « l'imagination des poètes de Bagdad ». Henri-Irénée MARROU, *Les Troubadours*, Paris, Ed. du Seuil, Points Histoire, 1971, p.113.

³⁶ A preuve, par exemple, les manoeuvres des instances culturelles françaises pour obtenir une « exception culturelle » lors des négociations du Gatt en 1993 sur les marchés libres, et la pression exercée par l'Etat français sur les 47 délégations assistant au 5^e sommet de la francophonie en 1993 pour que soit soutenue sa campagne. 45 à 50% des programmes diffusés au Sénégal sont importés de France, et 23 à 30% au Cameroun. Le journaliste camerounais Michel Lobe EWANE, en invoquant l'« impérialisme culturel français », écrit que toute la subtilité de son idéologie est de « faire croire aux Africains qu'ils font partie du même moule culturel que la France, du fait de la même appartenance linguistique et que leur intérêt est de défendre la culture et la langue françaises ». Cité dans *L'Etat de la France*, éd. 1994-1995, Paris, éd. La Découverte, 1994, p.165.

autres (en vendant des bandes magnétiques et des disques compacts dans la rue), mais, inévitablement, ils sont impliqués dans le discours dominant de la musique populaire visant au profit, et dans ses moyens de distribution. Cependant, est-il défendable d'avancer, comme l'a fait un critique français, que « simultanément, ils condamnent cette forme de prostitution qu'est la commercialisation et ils en vivent » ? Est-il vrai de dire que les *Fabulous Trobadors* s'adonnent à « une idéologie politique simpliste » en promouvant la « démocratie à fond » ?³⁷ Ou est-ce là encore la voix de la métropole, du centre, refusant de reconnaître les efforts en vue de l'autonomie de la périphérie ?

Ce qui ne fait pas de doute, c'est que le bruit musical de la fin du XX^e siècle, les chansons pop, en particulier les chansons rock, ont le pouvoir de perturber l'Etat. On peut comprendre que l'Etat essaye d'étouffer, de subvertir ou de contrôler de toute autre façon le bruit causé par la musique pop. Ce qui semble pervers, toutefois, c'est que l'Etat continue à se sentir perturbé par les producteurs de poésie au point qu'il les harcèle et les emprisonne, réaction totalement hors de proportion avec leur influence dans la société contemporaine. Mais, en réalité, tout Etat « qui a le monopole des idées craint la parole écrite ».³⁸ Les attitudes adoptées de tout temps vis-à-vis de la chanson en Chine rendent aussi moins surprenante la réaction exagérée envers la poésie marginalisée ; car, depuis que l'Etat s'est approprié l'oralité de la chanson populaire et en a fait quelque chose de littéraire dans le *Shijing* ou *Livre de Chansons* il y a plus de 2000 ans, les chansons n'ont cessé de recevoir une interprétation politique, et l'autorité a toujours eu conscience de leur potentiel de subversion.

Précédemment, j'ai noté l'efficacité critique et subversive de l'interprétation du discours poétique d'Hélène Cixous. Dans son étude de Marina Tsvetaeva, elle avance que, tandis que l'histoire « ne fait qu'étouffer et qu'écraser », certaines oeuvres lyriques donnent la preuve que « l'on peut demeurer poétique au cœur même de l'histoire ».³⁹ Toutefois, Cixous reculerait peut-être devant l'« intersection » entre la musique populaire et l'histoire, que nous avons à l'évidence rencontrée à Hong Kong et en Chine dans la dernière décennie, étant donné que c'est dans la « lenteur [...] la

³⁷ *L'Immature : Littérature* 4, septembre-novembre 1992, p. 68-69.

³⁸ Tariq ALI, « *Literature and Market Realism* », *New Left Review* 199, mai-juin 1993, p. 143.

³⁹ Hélène CIXOUS, *Readings : The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, trad. et éd. par Verena CONLEY, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 111

réflexion et le silence » de la poésie qu'elle cherche à fuir les « machines à bruit » de la modernité. Les « machines à bruit », à ses yeux, sont imbriquées dans une vie « commandée par la spéculation, l'argent, et le profit », éléments qui décriraient de manière appropriée la société chinoise contemporaine.⁴⁰ Mais ce dont nous avons été témoin dans le contexte chinois récent, en plus de « la spéculation, de l'argent et du profit » indubitables, associés aux « machines à bruit » (la vidéo et le karaoké) de l'industrie musicale, est la résistance à la perspective d'une simple survie illuminée par la consommation matérialiste de la modernité capitaliste. Or en Chine, comme ailleurs, la poésie, qui fut pendant si longtemps chant, a recouvré sa voix sonore ; elle est redevenue vacarme. Que l'Etat chinois ait de plus en plus de mal à contrôler la diffusion et la distribution de produits culturels non autorisés, devient chaque jour un fait plus évident, et la poésie du monde technologique contemporain qui puise son pouvoir dans le bruit insiste pour se faire entendre. Houston Baker proclame que :

*si l'Etat se maintient en ligne [...] dans l'espace vide, linéaire, de l'homogénéité, alors la poésie est un agacement pour ce lieu ou cette époque, avec sa performance hétérogène. Si l'Etat est un lieu où lire les vers correctement, alors la poésie est le site de l'audition, l'incarnation du bruit fait à propos des injustices commises par l'Etat.*⁴¹

Dans cet univers soi-disant post-poétique, Baker n'a aucune difficulté à élider les distinctions entre poésie lyrique et chanson lyrique populaire, quand il appelle des idoles américaines comme Chuck Berry des « poètes populaires ».⁴² Contrairement à Cixous, Baker estime que le vacarme, et le fracas de la musique populaire, trouvent aisément leur place dans son interprétation du discours lyrique ; interprétation qui s'accommode de la poésie comme du rap. Apprenant de Stallybrass et de Bhabha que « le discours nationaliste et post-révolutionnaire est toujours un discours du sujet divisé », Baker en déduit que, afin de « construire la nation, il est

⁴⁰ Hélène CIXOUS poursuit : « Dans le milieu des médias, les gens sont entièrement gouvernés par l'obligation de provoquer des scandales. Le scandale, c'est ce qui se vend. Au lieu de paroles, de réflexion, ou de pensée, il nous faut du bruit. Il faut satisfaire le public. Le public n'est pas idiot, les pouvoirs institutionnels le sont. Mais l'esprit des médias s'est même infiltré dans les corridors de l'université », *ibid.*, p. 111-112.

⁴¹ Houston A. BAKER Jr., « *Hybridity, the Rap Race, and Pedagogy for the 1990's* », *Technoculture*, éd. Constance PENLEY et Andrew ROSS (*for the Social Text Collective*), Cultural Politics, vol. 3, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 205.

⁴² *Ibid.*

nécessaire de préserver une homogénéité du souvenir (les hymnes, les drapeaux qu'on agite, et les slogans unificateurs), en conjonction avec une amnésie de l'hétérogénéité ».⁴³ Il voit ainsi la poésie « comme du rap, comme un espace d'opposition perceptible ou qui résonne ».⁴⁴ Pour finir, il n'est pas tellement loin de Cixous.

La star chinoise du rock Cui Jian retourne contre l'Etat les tropes et les signes du souvenir, pour rappeler ce que ce dernier veut oublier, mais il les réutilise dans son propre projet patriotique dont le but est de sauver la Chine du nouveau matérialisme grâce à la culture consumériste de la musique populaire qu'il appelle la « Longue marche du rock'n'roll ». La question qui se pose maintenant c'est de savoir si la déconstruction d'une pratique totalisante ne risque pas d'en susciter une autre ? Les *Fabulous Trobadors* construisent, et se mettent en quête d'une culture nationale du midi, renouvelée, revigorée, d'un « patriotisme » régional qui évite néanmoins le nationalisme militariste et chauvin traditionnel, insiste sur la tolérance et construit sa prétention à l'auto-détermination et à la différence, en s'appropriant le rap noir et les rythmes arabes du Maghreb, remontant ainsi à une époque où l'hétérogénéité était une réalité en Méditerranée, région multi-ethnique, site de relations inter-culturelles entre les civilisations d'Afrique, d'Asie et d'Europe, qui produisirent presque partout une culture hybride commune.

L'Etat moderne cache et supprime nécessairement les traditions culturelles hybrides héritées de l'histoire ; ses traditions doivent être mono-culturelles. Mais une culture fondée sur une patrie, aussi marginalisée, aussi valable soit-elle, peut-elle être tolérante et manquer d'ambition totalisante ?

Hobsbawm admet que le français en tant que langue nationale fut imposé aux habitants de l'espace dénommé « France » par l'autorité en place, néanmoins il considère encore la nation comme un véhicule utile sur la route menant à une société plus progressiste.⁴⁵ Alain Touraine, par contre, voit une correspondance entre « la modernité et la nation, soit sous sa forme coloniale, soit sous sa forme nationaliste, qui a eu des effets

⁴³ *Ibid*, p. 206.

⁴⁴ *Ibid*.

⁴⁵ E. J. HOBSBAWM, *Nations et nationalisme depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, Paris, nrf, éd. Gallimard, 1990, 1992, p. 24. Cependant, HOBSBAWM ajoute avec insistance qu' « aucun nationaliste politique engagé ne peut être un historien sérieux des nations et du nationalisme [étant donné que] le nationalisme exige [...] que l'on croie à ce qui, manifestement, n'est pas tel qu'il le voit ».

destructeurs », tandis que la dissociation de la modernité économique et de la conscience nationale lui semble « un des aspects importants de l'éclatement de l'idée classique de modernité et des conceptions de la modernisation qui considéraient l'industrialisation, la démocratisation et la formation des Etats nationaux comme trois aspects indépendants du même processus général », idée qui devrait être « de plus en plus fortement rejetée ».⁴⁶

Y a-t-il, donc, comme le prétendent les *Fabulous Trobadors*, un espace réservé à une « nation culturelle » résultant de la « décentralisation culturelle », d'une dissociation de la conscience culturelle nationale et du potentiel destructeur du pouvoir étatique nationaliste ?⁴⁷ Peut-il y avoir un sentiment d'appartenance, d'identité culturelle, sans qu'il devienne un « nationalisme » déployé comme « instrument au service d'un Etat modernisateur, autoritaire et nationaliste, qui en appelait à l'idée artificiellement reconstruite de *Volk*, [...] dans le pire des cas pour créer un pouvoir totalitaire, au nom de *Ein Volk, ein Reich, ein Führer* »⁴⁸ ; instrumentalité qui, comme nous l'avons vu récemment dans l'ancienne Yougoslavie, ne se limite pas aux grands Etats ? Touraine verrait certainement la possibilité d'une telle dissociation dans l'« éclatement de la modernité classique » : « C'est [...] la dissociation croissante des attributs supposés de la rationalisation, elle-même identifiée à la modernité, qui correspond le mieux au monde d'aujourd'hui ».⁴⁹

Nous considérerons maintenant l'efficacité de la musique comme outil de subversion. Dans le contexte chinois, y a-t-il des raisons pour que ceux qui constituent l'autorité en exercice soient concernés par le potentiel subversif d'une musique produite par des moyens mécaniques et électroniques ? Il se peut fort bien que le créateur et le producteur du *Reggae* de Pékin prenne plaisir à injecter des expressions musicales afro-caraïbes dans la musique populaire chinoise reproduite électroniquement. Il peut s'imaginer qu'il réalise quelque chose de neuf, de progressiste même, mais il le fait avec la coopération totale et déclarée des responsables

⁴⁶ TOURAINE, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁷ *Les Fabulous Trobadors. Note de la couverture. Era pas de faire*, Röker Promotion / Indépendance, HD CD 9245, Distribution Danceteria D 700, 1991.

⁴⁸ TOURAINE, *op. cit.*, p. 181-182.

⁴⁹ *Ibid.* Etant donné la pertinence de la critique de TOURAINE, son virage à droite est regrettable.

communistes chinois chargés de l'industrie musicale. En outre, une fois encore, ce produit est destiné essentiellement à être distribué et consommé à Hong Kong et au sein de la diaspora d'outre-mer. En produisant des versions musicales de reggae et de blues des classiques de la Révolution, ne nie-t-il pas le potentiel ironique et subversif au moment qui devrait précisément être celui de la subversion ?

A l'occasion, les concerts de Cui Jian ont été interdits, tandis que les musiciens de Hong Kong sont autorisés à jouer dans la République populaire. Tandis que leur popularité repose sur une critique indulgente de la société dominée par le parti communiste chinois, il y a un sentiment qu'ils ne dépasseront pas les bornes par peur de perdre la possibilité de jouer, et, naturellement, de perdre leurs bénéfices. Cui Jian et les autres musiciens et chanteurs partageant sa mentalité sont encore une minorité dans l'industrie musicale, et ils sont, après tout, soumis aux contraintes de cette industrie. De plus, les concerts de tous genres sont néanmoins relativement peu nombreux, tandis que ce que Attali appelle un « ordre mis dans les bruits, dans un rapport personnel » (par exemple, le *walkman*, et, de plus en plus, le *karaoké*) est partout et continuellement disponible.⁵⁰ Mais, bien que la musique populaire, chinoise comme occidentale, puisse à l'origine apparaître, et même être effectivement, subversive et aller à l'encontre de l'ordre musical officiel de l'époque maoïste, la disponibilité, facilitée par le capitalisme consumériste, de la socialité elle-même peut conduire, pour finir, mener à la répression populaire.⁵¹ Comme le disent Williams et Hirschop dans leur critique d'Attali, « un moyen créé en vue de cimenter la socialité procure des désirs, des intérêts et un sentiment d'identité, à un niveau si profond que les occasions publiques » (comme les concerts pop, mais on pourrait aussi inclure les concerts de musique, « révolutionnaire » ou officiellement

⁵⁰ ATTALI, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, PUF, p. 97. Ann HOLLANDER (p. 9) a aussi noté comment l'avènement du *walkman* a permis aux musées d'art de fournir « des enregistrements sonores, pour accompagner les images, fournissant un commentaire continu sur bande magnétique avec écouteurs, et constituant une bande mobile de son qui parle personnellement à chaque visiteur et transforme la galerie toute entière en une salle de cinéma ». Voir aussi Rey CHOW, « *Listening Otherwise, Music Miniaturized* », où elle examine en détail la différence qu'a introduite le *walkman* dans la consommation de musique ; et Iain CHAMBERS, « *A Miniature History of the Walkman* », *New Formations* 11, 2^e trimestre 1990, p. 1-4.

⁵¹ Alastair WILLIAMS et Ken HIRSCHOP, revue de Jacques ATTALI, *Bruits* (dans une traduction anglaise, *Noise*, Minneapolis, Minnesota University Press / Manchester University Press, 1985), in *Textual Practice* 3, 3, 4^e trimestre 1989, p. 469.

sanctionnée, retransmis en direct ou en différé) « ne sont plus nécessaires pour “cimenter” quoi que ce soit ». Ou, comme ils ajoutent, en glosant Attali, « une fois qu'on peut fabriquer des désirs conformistes personnels, la répression devient inutile, tandis que les gens se répriment eux-mêmes ».⁵²

Selon cette logique, même les chants révolutionnaires maoïstes, recommercialisés, remixés et repopularisés sont inutiles pour effectuer la répression désirée, auquel cas la commercialisation de cette musique aurait simplement pour fonction de faire des bénéfices et de satisfaire une attente.

C'est là une vue plutôt globale de la consommation de la musique populaire, apparentée à la croyance en l'efficacité totale d'une idéologie dominante. En fait, les « effets significatifs » d'une idéologie peuvent, comme l'ont montré les sociologues britanniques Abercrombie, Hill et Turner, s'exercer « en tout premier lieu sur la classe dominante plutôt que sur la classe assujettie. Ce qui a eu de l'importance pour la stabilité du capitalisme, c'est la cohérence de la classe dominante elle-même, et l'idéologie a joué un rôle essentiel dans l'obtention de cette stabilité ».⁵³ Cette idée a peut-être quelque validité en Chine, où la domination de la société par l'autorité au pouvoir est assurée par toute une variété de moyens ; à savoir des impératifs économiques, la menace ou le recours à la force et, en partie seulement, le succès du contrôle idéologique. Les campagnes périodiques pour la réaffirmation de la pureté idéologique du parti communiste sembleraient en effet signifier que la classe dominante est convaincue par ses propres positions idéologiques. A preuve, la critique dirigée contre ce qui est perçu comme une culture populaire, de style occidental, par les puristes idéologiques du parti communiste chinois, les « conservateurs » parmi les dirigeants, qui se focalisent sur leur capacité à (re)produire « l'individualisme bourgeois ». Ils veulent une économie nationale modernisée sans le développement de mentalités individualistes. D'autre part, ces éléments du CCP qui encouragent la promotion du capitalisme consumériste ont compris que le capitalisme peut fleurir sans aucune expansion parallèle des droits et des libertés. Comme l'ont décrété Abercrombie, Hill et Turner, « l'individualisme et le capitalisme n'ont entre eux aucune relation nécessaire ou durable : tout lien est entièrement contingent ». Ils poursuivent :

⁵² *Ibid.*, p. 469.

⁵³ Stephen HILL, « Britain : The Dominant Ideology Thesis after a Decade », in Nicholas ABERCROMBIE, Stephen HILL et Bryan S. TURNER (éd.), *Dominant Ideologies*, Londres, Unwin Hyman, 1990, p. 2.

L'individualisme a donné au capitalisme une forme particulière en Amérique et en Grande-Bretagne, notamment au début de l'époque capitaliste, et, à son tour, le capitalisme a donné sa forme à l'individualisme en soulignant ses aspects positifs. Cependant, le capitalisme oriental et le nouveau capitalisme occidental n'entretiennent pas de relations particulières avec l'individualisme ; en effet, ils fleurissent au mieux, en l'absence d'une culture individualiste. Tandis que le collectivisme est peut-être un milieu culturel approprié pour le capitalisme, l'individualisme dégénère maintenant en une culture de l'individualité, qui n'a guère d'effet économique. Nous en concluons que la forme capitaliste de l'organisation économique n'a aucun besoin de la forme culturelle bourgeoise de l'individualisme. En réalité, d'un point de vue théorique, nous trouvons que le capitalisme ne connaît la nécessité d'aucune exigence idéologique.⁵⁴

Nous ne devrions donc pas attendre impatiemment la chute de l'Etat chinois nationaliste communiste, simplement parce que de nouvelles formes et de nouveaux phénomènes culturels sont apparus dans la sphère publique. Le discours idéologique prévalant, héritage de la guerre froide, reproduit par les porte-parole des gouvernements à travers tout l'Occident et tendant à nous faire croire que le capitalisme de marché, un relâchement des contrôles économiques et l'ouverture aux marchés mondiaux et au monde, mèneront en quelque sorte naturellement à une société plus « démocratique » qui respectera les droits des hommes - en d'autres termes, cette amélioration se produira dans des conditions non matérielles comme matérielles - ce discours devient certainement de plus en plus transparent maintenant. Cependant, cette mentalité est encore la mentalité dominante dans les analyses socio-économiques chinoises et non chinoises de la Chine ; c'est, par exemple, l'idéologie qui imprègne la description de la série télévisée du milieu des années 1980, qui était alors controversée, *L'Elégie du fleuve*. Cependant, pour sûr, il doit être clair pour tous en cette fin de XX^e siècle qu'il n'existe pas de lien organique entre le capitalisme et la démocratie. Que les intérêts individuels soient ou non « mieux servis par des stratégies individuelles que par les stratégies collectives », c'est le manque de ramification évidente

⁵⁴ *Ibid.*, p. 5.

entre le progrès matérialiste et une vision plus altruiste pour la société qui émerge avec force dans le discours de Cui Jian.⁵⁵

Mais tandis que les liens entre l'individualisme et le capitalisme ne sont peut-être pas essentiels à la réalisation de gains, certainement la commercialisation du rêve individualiste est essentielle au développement de l'industrie musicale. En tout cas, bien que l'« individu » puisse croire qu'en étant engagé dans la consommation solitaire de la musique il s'adonne à un goût personnel ou privé, ou participe à quelque réseau collectif d'utilisation de la musique, que la musique résiste ou non à la société officielle et à ses valeurs dominantes ou qu'elle soit engagée dans une critique active, le résultat est une aliénation effective et nécessairement inconsciente.

Dans ce chapitre, nous avons eu tendance à privilégier le potentiel subversif de la périphérie par opposition au centre. Il y a, cependant, un danger à privilégier le marginalisé, la périphérie, à abandonner le centre et ce qu'il contrôle ; ce centre dont l'autorité en place continue à dominer la vie de beaucoup qui, tout en étant en un sens marginalisés, sont, du point de vue hiérarchique, et verticalement, dominés d'une manière conçue plus traditionnellement. Comme le dit Hill, « tandis que l'instrumentalisme est une dimension importante de valeurs, il y a aussi une veine d'altruisme et d'engagement dictée par des principes, dans la culture populaire ». ⁵⁶ C'est pourquoi il est difficile de ne pas tenir compte de l'ensemble des chansons de Ferrat, qui agissent dans un cadre discursif plus traditionnel et pourtant s'intéressent aux inégalités hiérarchiques de la société capitaliste qui n'ont pas disparu simplement parce qu'il y a des questions plus intéressantes et souvent moins complexes à considérer.

De la même façon, la marginalité de la « cause perdue » de la différence qui caractérise Hong Kong rend le projet de subversion et de critique de Luo Dayou et sa *Music Factory* plus séduisant que les sentiments patriotiques et anti-matérialistes si naïfs de la musique de Cui Jian. Néanmoins, son défi sonore maintient du moins un discours d'opposition sur le continent que d'autres musiciens pourront encore développer. Les bruits de l'opposition (soit dans la

⁵⁵ *Ibid.*, p. 26. Voir les déclarations de Cui JIAN dans « *China Rocks : The Long March of Cui Jian* », *Rhythms of the World*, Penumbra, BBC 2, 16 février 1991. Interview de la télévision de la BBC, *passim*.

⁵⁶ HILL, p. 25. Inspiré de J. RENTOUL, in *Me and Mine : the Triumph of the New Individualism ?* Londres, Unwin Hyman, 1989.

Hong Kong coloniale et en voie de recolonisation, soit sur le continent chinois, soit à Toulouse, ou en France plus généralement) demeurent essentiels, car le bruit « permet l'occupation sociale de l'espace et l'établissement de forces politiques à l'intérieur d'un territoire démarqué ».⁵⁷

Il n'y a naturellement aucune raison de supposer que la musique populaire à l'ère du nouveau capitalisme s'arrêtera de fonctionner, comme une musique de bardes, et de maintenir des relations de domination sur tout le globe, que ce soit en Chine, en France ou ailleurs. Mais cette fonction de bardes des médias « officiels » n'empêchera pas les voix des troubadours subversifs, auteurs de troubles, de perturber l'ordre dominant du bruit officiel et d'insister pour que nous nous hâtions de « passer à l'action ».

Ne faites pas de concessions (bis)

.....

Lancez-vous dans des discussions

Faut tchatcher, faut charrer

Faut toaster, faut raper

faut parler, faut chanter

Pour que sorte la vérité !

N'écoutez pas les informations

C'est des menteurs

Des oiseaux de malheur

Ils sont tristes, fatalistes, tout en « iste »

Vous ferez seul votre bonheur

.....

Cantadors per lo país

Cantadors per la ciutat

Volèm que tot la país

Rebute la fatalitat !⁵⁸

⁵⁷ Thomas DOCHERTY, *After Theory : Postmodernism/Postmarxism*, Londres, Routledge, 1990, p. 11.

⁵⁸ Traduction : « Vous qui chantez pour le pays / Vous qui chantez pour la cité / Nous voulons que le pays tout entier / Refuse la fatalité ! ».

C'est une très belle chanson
C'est moi-même qui l'ai faite
Et je l'aime elle est prête
A entrer dans vos têtes
Et à vous poursuivre partout

Il faut passer à l'action
Descendez dans la rue

.....

O cités qui m'écoutez

.....

Soyez géniales, originales
Erigez-vous en capitales

.....

La force est faite par l'union
Unissez-vous, parlez-vous
Concevez, projetez
Imaginez, agissez
Renoncez pas à vos idées !

Faites attention aux régressions
Faut mettre à mal ce qui est provincial
Faut mettre à bas les faux débats
Surtout faut pas baisser les bras
Devant tout leur blablabla.⁵⁹

⁵⁹ *The Fabulous Trobadors*, « Ne faites pas de concessions », *Era Pas de Faire*. Je remercie Claude SICRE et ANGE B. qui m'ont aimablement autorisé à citer cette chanson. Voir aussi le CD du groupe, paru en 1995, *Ma ville est le plus beau park*, Philips, 526 916-922.

