

Cet article a été publié dans *Les Nouveaux Dossiers de l'audiovisuel*, n°1, I.N.A, Paris, 2004, pp.34-35

Des techniques, des usages : vers de nouvelles hybridations musicales ?

Vincent Rouzé est doctorant en science de l'information et de la communication sous la direction d'Armand Mattelart à l'université Paris 8, et enseigne à l'Institut français de presse à Paris 2 (cf. son site <http://perso.club-internet.fr/rouzev>)

Le partage de musique sur Internet est aujourd'hui l'objet de nombreux débats. Aux discours qui prônent l'utopie wienerienne¹ de la libre circulation de l'information répondent ceux qui, au nom du droit d'auteur et du financement de la création, demandent une régulation de ces flux « indigènes ». Symétriquement opposés, ceux-ci tendent à délaissier le contexte historique et culturel pour s'inscrire dans une double configuration économique et institutionnelle. Or en amont des prospectives et actions entreprises pour résoudre ces questions, il est nécessaire de s'interroger sur l'évolution sociale de ces usages et montrer que la musique est certes un bien culturel mais qu'elle s'inscrit aussi dans des socialités diverses qui se construisent et se déconstruisent quotidiennement au gré des innovations techniques. Nous invitons ici à prendre des chemins de traverse afin d'enrichir les réflexions actuelles et de mieux cerner les enjeux qu'elles soulèvent.

Techniques et droits d'auteur

Le développement d'Internet couplé aux capacités des ordinateurs domestiques a ouvert la porte aux partages gratuits de fichiers. Face à la baisse significative des ventes, les débats portent donc sur la nécessité de protéger les titres et les logiciels échangés afin d'assurer la pérennité du droit d'auteur. Pourtant cette actualité ne doit pas masquer la récurrence historique du sujet. L'avènement de l'enregistrement sur bande magnétique et puis sur disque numérique posait, il y a quelques années encore, le problème en des termes à peine différents. En fait, elle se pose de manière cyclique chaque fois que la musique est confrontée à l'apparition de nouvelles techniques qui la touche plus ou moins directement.

Au XVI^e siècle, par exemple, l'imprimerie opère un premier tournant dans l'histoire musicale en permettant la reproduction de la partition. Ce faisant, elle marque le passage de la musique à la marchandise musicale. Jusqu'alors propriété de l'instance religieuse ou étatique qui l'avait commandée, la musique devient un bien d'échange et pose la question de savoir à qui elle appartient. Par décret, les partitions appartiennent aux éditeurs qui la reproduisent. Il faudra attendre le XVIII^e siècle pour que les auteurs puissent faire valoir leurs droits et bénéficient ainsi de la protection de leurs créations.

¹ Norbert Wiener, le père de la cybernétique.

On retrouve un cas de figure identique à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles avec l'apparition de l'électricité. Son essor va permettre l'élaboration de techniques nouvelles capables de capter le son, de l'enregistrer, de le stocker puis de le diffuser révolutionnant la manière de penser, de faire et d'écouter la musique. Et se repose la question du droit d'auteur. L'arrivée de ces nouvelles techniques fait basculer la musique dans l'économie industrielle de la production de masse. Dès lors, un nouveau débat s'instaure entre les éditeurs de musique et les artistes non plus pour reconnaître le droit d'auteur mais pour en fixer les règles de rémunération.

Le développement de l'informatique, de la mise en réseau par Internet et du partage des fichiers musicaux ne fait donc que reposer en des termes différents les débats d'hier. Toutefois, à l'inverse des siècles précédents, l'originalité actuelle repose sur le basculement opéré entre producteur et récepteur. Aujourd'hui il s'agit moins de la reconnaissance du droit d'auteur et de sa rémunération que de son application et de son recouvrement à l'heure où l'utilisateur, sacré consommateur roi, peut à son tour s'immiscer dans les arcanes de la productions et de la diffusion.

Fin de la création ?

Cette transformation des statuts réitère ensuite la menace qui pèse sur la création. Les nouvelles alliances entre les techniques et les usages bouleversent l'ordre établi et oblige à questionner la pertinence des modèles dominants. Car au-delà des données économiques, les nouveaux usages viennent perturber les normes de création, mettent en péril la légitimité des critères de jugements établis pour évaluer les œuvres mais aussi et surtout redéfinir les fonctions de l'art dans nos sociétés.

Souvenons-nous des analyses faites sur l'art et sur la musique à l'heure de leur industrialisation, dès les années 1920. Pour les membres de l'école de Francfort, précurseurs des recherches sur l'industrie culturelle, la création artistique n'est envisageable qu'en dehors des circuits économiques et commerciaux. L'industrialisation de l'art la détourne de ses fonctions transcendantes, efface ses qualités esthétiques et la transforme en simple produit de consommation accessible au plus grand nombre. Le principe de reproduction provoque chez Walter Benjamin ², la disparition de l'« aura », caractéristique d'une toute œuvre originale. Dès lors, la musique est le fruit d'une dualité entre les musiques « savantes » esthétiquement légitimes et les musiques « légères », populaires, commerciales, perverties par les seules lois du capitalisme dominant. Poursuivant cette dénonciation, Jacques Attali revient à la fin des années 1970 sur cette disparition du sens de l'œuvre ³ Faisant de la musique un révélateur de la société, il la qualifie d'*ère de la répétition*, l'industrialisation annihilant la métaphore du sacrifice nécessaire à l'équilibre social. Dès lors, la reproductibilité permise par le disque et les nouveaux supports serait annonciatrice d'un retour de la violence et d'une incapacité à communiquer, à partager autre chose que des mots vides de sens.

Pourtant, c'est négliger le fait que ces techniques si elles conduisent à certaines dérives, renouvellent et enrichissent aussi les modes de créations et d'écoute. Des recherches menées par Pierre Henry et Pierre Schaeffer aux compositions aléatoires de l'IRCAM en passant par le sampling ou les sets proposés par les DJs, l'électronique et l'informatique ont ouvert la voie à de nouvelles formes musicales et de nouvelles manières d'envisager la musique tant sur les plans de la création que de ses usages. Les évolutions techniques – de la stéréo à la HI-FI en passant par le dolby – influent notablement sur notre appréhension musicale. C'est la

² *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1935.

³ *Bruits*, Paris, Flammarion, 1977, essai réécrit en 2001 (Fayard, PUF).

« discomorphose » dont parle Antoine Hennion⁴. Le disque a engendré l'apprentissage de morceaux à « l'oreille », la comparaison des versions et des auteurs sans contrainte d'espace et de temps, la multiplication des expériences d'écoute. Toujours plurielles selon Peter Szendy⁵, elles évoluent dans le temps alternant individualité et collectivité, activité et passivité : elles sont « pratiquées » et varient en fonction de nos envies, de nos attentes, de nos goûts autant que de nos amis, nos rencontres et de la variabilité des contextes et des lieux et nous éloignent de l'écoute attentive et ascétique de l'œuvre au profit d'écoutes polymorphes.

Penser les sociabilités musicales et les nouvelles hybridations

Loin de la révolution des usages promise par les discours prosélytes ou des visions apocalyptiques prônées par ceux qui y voient la fin d'une époque, une technique produit des usages qui, en retour, transforment cette technique et amènent à repenser l'objet en des termes nouveaux. Si l'on veut saisir l'originalité des pratiques actuelles, que d'aucuns à la suite de Jean-François Lyotard qualifient de postmodernes, il nous semble pressant de ne plus enfermer les objets dans des cadres disciplinaires exclusifs mais au contraire d'adapter et réinventer ces derniers en fonction de l'objet étudié, de les envisager dans une perspective élargie⁶. Cela suppose de ne plus considérer les musiques comme des objets culturels existant par et pour eux-mêmes mais au contraire les penser comme des mondes culturels⁷ dans lesquels ces musiques se font et se défont au quotidien en fonction de contextes spatiaux, temporels, personnels et collectifs. Constat qui ouvre la voie vers la compréhension de nos « braconnages » quotidiens et invite à envisager la musique et plus globalement la culture selon une perspective hybride et mosaïque plutôt que dans son acception structurelle et hiérarchisée.

Les interactions existantes entre les usages et les techniques relèvent donc moins de la nouveauté que de l'hybridation. Loin d'éradiquer celles qui les ont précédés, elles les complètent, les enrichissent et nous questionnent plus globalement sur le devenir de la culture.

Dans le cas du P2P, elles marquent le développement d'un certain babélisme. La mutualisation des morceaux permet l'accession à des titres hétérogènes abolissant les critères stylistiques et spatio-temporels qui présidaient jusqu'ici. Les différents genres musicaux s'échangent simultanément sans distinction, ni hiérarchie culturelle. Ainsi cohabitent un tube de Madonna et un morceau de Beethoven, un sonal publicitaire avec une musique de film sans que ne se pose la question de leur légitimité. Dès lors, on peut s'interroger : ce babélisme réseautique participe-t-il davantage de la diversification culturelle ou de son homogénéisation ?

Ensuite, ces usages engagent à de nouvelles territorialisations culturelles et fondent un espace que nous définirons par le néologisme « culturothèque ». Essentiellement numérique et virtuelle, elle se distingue de la médiathèque par l'absence de lieu physique mais aussi par la convergence des contenus qu'elle stocke. En effet, elle marque le déplacement des frontières entre le visuel, le sonore, le textuel et fait cohabiter des films, des musiques, des programmes,

⁴ *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993

⁵ *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2000.

⁶ Voir

⁷ *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988.

des jeux vidéo. Or, on peut se demander si la marchandisation de cette culturothèque ne conduit pas vers un consensus généralisé plutôt que vers une diversité sémantique.

Soulignons enfin que les contenus peuvent être modifiés partiellement ou complètement par celui qui les manipule. Dans le cas du P2P, il se traduit par le codage adopté mais aussi par une personnalisation des catégories musicales aux dépens de celles qui prévalent traditionnellement (rock, pop, jazz...) et participe à une forme de nominalisation nouvelle. Les musiques sont maintenant organisées et compilées en fonction de thématiques personnelles (une fête, un anniversaire...). Des détournements de l'art par l'industrie, à l'utilisation d'objets de consommations par les artistes, l'art est aujourd'hui réinvesti par le récepteur. Au-delà de la construction symbolique de l'œuvre, il influe directement sur le contenu. Dès lors, les œuvres ne risquent-elles de disparaître et de n'être plus que des palimpsestes permanents ?

Vincent Rouzé