



HAL
open science

Rapport de force : la musique face aux développements techniques

Lucas Peutot

► **To cite this version:**

Lucas Peutot. Rapport de force : la musique face aux développements techniques. Luvah, 2023, 30, pp.118. 10.5281/zenodo.10727335 . hal-04483859

HAL Id: hal-04483859

<https://hal.science/hal-04483859>

Submitted on 29 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Rapport de force : la musique face aux développements techniques

Écrit par Lucas Peutot

Matière et âme

Il est difficile de nier que l'avancée toujours plus rapide des innovations techniques se succédant à un rythme effréné ne modifie pas notre façon d'interagir et de ressentir ce qui nous entoure. Le cinéma, tout d'abord muet et en noir et blanc, avec une qualité technique d'image moindre, est passé, en un siècle, à une expérience auditive et visuelle qui s'améliore chaque année au fil des nouveautés, l'image est plus nette, le son de meilleure qualité et même les sièges sont plus confortables. D'un commun accord, nous pouvons donc dire que l'évolution technologique n'est pas sans incidence dans notre rapport à l'art, et que, nécessairement, ce premier influe sur ce dernier. L'idée ici n'est pas de jouer le jeu du moraliste de la culture qui préfère consacrer son intelligence à l'examen hâtif de la nouveauté pour la reléguer au rang d'une nouvelle forme de désacralisation de l'art, et donc, à une nouveauté qui serait nécessairement négative. Non, nous allons choisir la voie de l'analyse de la nouveauté technologique, de cette montée en puissance des innovations et de la modification des arts qui en découle, des causes et des conséquences de ces modifications, sans jugements moraux.

La musique est l'exemple parfait de l'art qui se modifie au gré de l'innovation technologique. Il est clair que chaque nouveau genre artistique apparu grâce à la technologie demande des ajustements, dans la forme, certes, mais aussi de nos capacités perceptives. Par exemple, il est assez aisé de trouver un moraliste expliquant à qui veut l'entendre que la musique a maintenant perdu toute forme d'âme, qu'elle n'est plus une création humaine, mais une création de l'ordinateur assisté par l'humain. Déjà en 1965, Umberto Eco évoquait ces moralistes qui se plaignaient de « la musique faite à la machine »¹. Mais plus que la façon de faire de la musique, qui a nécessairement évolué et que nous aborderons, c'est aussi la façon de transmettre la musique et de l'écouter qui a changé. Dans ce sens, nous pouvons penser que la musique a toujours échappé au cloisonnement de l'art. Alors que le musée est devenu le lieu par excellence de l'expérience artistique (nous pouvons même penser une forme de renouvellement de la perception esthétique, car les musées ont œuvré au détachement des œuvres de leurs contextes moraux, politiques ou religieux), la musique esquivait avec brio le cloisonnement imposé aux autres arts, et se déplace librement vers qui veut l'entendre. Mais *a contrario*, nous pouvons répondre à cette thèse que, depuis l'origine de la musique, elle est peut-être l'art le plus cloisonné qui ait existé. Les moyens matériels actuels en sont une preuve irréfutable : le disque, la radio, la télévision, et même internet. La musique semble être un art à aller chercher, aussi cloisonné que la peinture, qui se limite à sa propre toile, ou à la photo, s'arrêtant au bord du papier.

Ces idées nous emmènent à un autre endroit, celui du rapport entre le matériel et la musique, questionner le support de la musique permettra de comprendre les rapports de force qui les lie, car s'il y a bien un art qui a su évoluer en même temps que la technologie, c'est bien la musique : ses supports se sont multipliés et la manière de la créer a complètement changé. Alors que répondre aux moralistes ? À cette critique de la musique faite à la machine ?

La réponse est assez claire : la musique a toujours été faite à la machine, une seule forme musicale s'en extirpe : la musique vocale². Autrement, l'homme a toujours usé de moyen technique pour produire du son, le moyen a juste évolué. Ainsi, de ce point de vue, le violon et la guitare sont des objets

¹ Umberto Eco, « La musica e la macchina », *Apocalittici e integrati*, 1964.

² Seulement dans sa forme première. La musique vocale est aussi mêlée à la technologie, notamment par l'usage du microphone, ou plus actuellement, le Vocodeur, le Talk-box ou l'Auto-Tune.

techniques (qui requièrent un savoir), et technologiques (issu d'un savoir), ce sont tous deux des instruments, des machines complexes qui ont été fabriquées par l'homme, et seule une personne ayant des connaissances (physiques et intellectuelles) peut les manier avec brio.

Bien avant la découverte de l'instrument, le musicien futur trouve son envie de pratiquer dans son imaginaire, dans l'écoute ou l'imagerie de la musique. Ainsi, lors de l'écoute de *La Campanella* de Liszt, on se surprend à vouloir être pianiste, à vouloir devenir aussi précis et rapide que le virtuose qui interprète la pièce. D'un autre côté, les envolées guitaristiques d'un Eddy Van Halen nous transmet l'envie de devenir rockeur, un *Guitar Hero* acclamé par la foule. La première relation que nous avons à l'instrument, c'est celle d'une relation par le prisme de l'imaginaire. L'instrument n'est pas la finalité, bien au contraire, il apparaît toujours comme moyen, le piano pour jouer *La Campanella*, la guitare pour interpréter des soli endiablés. L'instrument est donc relégué à un rang plus secondaire, pourtant, c'est par lui qu'il faudra nécessairement passer. C'est donc souvent par strict mimétisme que le futur musicien se tourne vers l'apprentissage d'un instrument, toujours dans l'idée de « devenir comme » ou « être aussi bon que ». Ainsi, pour une première approche, le musicien n'est qu'un étranger qui va rencontrer un autre étranger, parlant tous les deux une langue différente. La compréhension ne sera en aucun cas aisé, et contrairement à la pensée première du futur musicien qui s'imaginait déjà jouer ses plus beaux soli en deux semaines de pratique, il va se heurter à un premier hiatus. Ici, ce n'est pas lui qui va mener la danse, mais bien l'instrument. L'apprentissage d'un instrument est souvent passé sous silence, on ne voit presque jamais un musicien lors de son apprentissage, il apparaît toujours comme celui qui domine, qui sait, comme un magicien pour lequel tout semble simple. Toujours, dans un premier temps, l'instrument apparaît comme une matière inerte entre des doigts rigides, il est un poids inconfortable, et chaque tentative de l'apprivoiser provoque une fausse note, un cri d'horreur. Ainsi, la première expérience de l'art est une expérience privée et douloureuse, privée, car celle-ci se crée et se consomme seulement dans la relation entre le musicien et l'instrument, douloureuse, car cette première rencontre se fait souvent en dépit de l'image que le musicien se faisait de la pratique instrumentale. Savoir jouer d'un instrument est un exercice d'apprentissage long et complexe, qui demande une rigueur et une persévérance certaines. C'est pourquoi nous pouvons penser les musiciens comme des *techniciens* de la musique.

Il est vrai que l'art peut être vu comme la production non confuse de notre réalité personnelle. La création artistique apparaît, pour celui qui se saisit de son pinceau, ou de sa plume, comme une clarification de ses désordres internes, une mise en ordre de sa volonté et des passions qui l'anime. Il a donc une nécessité personnelle dans la création, c'est l'humain qui est au cœur de celle-ci, et plus que lui, c'est son intériorité qui va compter, une intériorité que l'on va reporter sur une toile. C'est pourquoi on imagine souvent une forme de transcendance entre le musicien et son instrument, l'expérience de l'art est une déambulation du corps et de l'esprit, mais il ne faut jamais oublier que cela se fait avec du temps. L'art demande à l'artiste de faire l'expérience du toucher, de la découverte, il y a un chemin à suivre avant que celui-ci ne fasse de l'instrument une partie de son corps. Il faut que le contact se maintienne dans la durée pour que des liens inconscients et fluides se forment. C'est la rencontre entre deux corps dans une relation exogène, il est donc normal que « l'âme du musicien » n'apparaisse pas miraculeusement. Toutefois, nous pouvons en effet penser un rapport presque symbiotique entre le corps du musicien et celui de l'instrument, le violoniste expert pense et sent à travers son violon. Mais même si nous pouvons qualifier ce rapport d'*organique*, l'identification avec le corps du musicien se fait seulement car le rapport est simple : c'est un rapport manuel, qui se forge dans une connaissance tellement grande qu'elle devient presque omnisciente quant à l'instrument.

Mais après réflexion, et analyse plus en profondeur, nous pouvons faire remarquer que l'instrument est presque toujours une machinerie complexe. Prenons deux exemples : la guitare et le piano. Une guitare classique peut sembler simple aux premiers abords, toutefois, la qualité de fabrication doit être

telle qu'une légère différence dans l'inclinaison du manche ou dans la hauteur des cordes demande l'intervention d'un luthier. L'exemple du piano est encore plus flagrant : c'est une machinerie complexe dont la source du son ne vient, non pas du musicien, qui est seulement en contact avec les touches du piano (nous retrouvons ici l'idée de la machine et de ses boutons à actionner), mais d'un système de levier et de marteau qui demande là aussi l'intervention d'une personne tierce pour accorder l'instrument : ici, même le musicien, qui doit pourtant avoir un rapport symbiotique avec son instrument n'est pas en mesure de l'accorder lui-même.

Ainsi, ce n'est pas dans la complexité de l'appareil que l'on retrouve l'âme du musicien, nous pouvons donc penser que peu importe la machinerie musicale que l'instrumentaliste utilise, le moraliste ne peut user de jugement quant à la présence ou non d'une âme. Un musicien composant en utilisant la MAO³ est donc aussi légitime qu'un musicien usant de son piano par le biais de son clavier.

Cette introduction légèrement philosophique faite, il est temps de s'intéresser au rapport qu'entretient la musique avec l'avancée technologique, et les problèmes que cela pose : la domination technologique dans la production musicale ; la musique assistée par ordinateur et une musique traditionnelle ; la reproductibilité nouvelle et sa consommation.

Technologie et production musicale

Premièrement, intéressons-nous à la nouvelle forme de création qu'engendre la présence des nouvelles technologies. Pour illustrer cela, nous pouvons évoquer l'arrivée des *Juke boxes* dans les bars : ceux-ci supposaient dans leurs constructions qu'ils seraient utilisés pour diffuser de la musique à plein volume, peu après, une musique ayant pour but d'être diffusée à plein volume fut créée, une musique bien plus « hurlée » (le *rock'n'roll*). De même que la nature de ce qui compose la musique, le style musical évolua en fonction de la nature technique des moyens de production, ainsi, le rock psychédélique fut possible par la naissance de pédale d'effet comme la pédale de distorsion, de *phaser* ou de *flanger*. Les moyens de diffusion sont une des causes du changement de genre musical, la musique semble dépendante de son médium, s'adaptant aux nouvelles possibilités qui lui sont offertes.

Mais le style musical n'est pas le seul à avoir évolué en parallèle de l'évolution technique, l'instrument traditionnel a aussi changé. Sans parler de musique électronique, l'instrument en tant que tel s'est transformé et se modifie d'année en année. Dans sa nature, mais aussi dans son utilisation. D'une guitare classique, nous sommes passé aux guitares électriques équipées simplement de micros, et de guitares électriques, simple dans leurs architectures, nous sommes arrivés à des guitares 9 cordes avec des frettes en éventail, un *Floyd Rose* et un pavé tactile. Ce changement dans l'architecture de l'instrument apporte de nouvelles possibilités sonores, et de nouvelles manières de s'en servir qui rétroactivement se répercute sur des instruments restés classiques (on pense ici, toujours en termes de guitare, à l'apparition du *sweeping* dans la guitare classique).

À cela, nous pouvons ajouter l'apparition et l'amélioration de la musique « amateur ». L'avancée technologique rime aussi avec meilleur matériel, un plus grand accès à de la documentation et à des machines plus performantes. Il n'est donc pas étonnant de voir que les groupes d'amis qui se réunissaient l'après-midi pour jouer de la musique dans leur garage (et pour qui l'enregistrement était complexe et coûteux, donnant souvent un résultat brouillon, très cryptique⁴) ont laissé la place à des groupes amateurs ayant une qualité de production quasi professionnelle, et dont la multitude de styles permet souvent de dépasser le cadre commercial. A cela, nous pouvons ajouté les nombreux artistes solo qui ont émergé grâce à l'arrivée d'internet et du partage facilité de leurs créations. Ces artistes, né d'internet, ont

³ Musique Assistée par Ordinateur.

⁴ Les enregistrements de mauvaise qualité ont d'ailleurs dérivé pour ne plus être un problème technique, mais bien une volonté de l'artiste, ces enregistrements sont souvent associés au Black Metal ou à la Noise.

maintenant une reconnaissance semblable à l'artiste plus classique, de la part du public, des professionnelles (plusieurs de ces artistes sont maintenant endorsés chez de grandes marques musicales⁵) et de la critique⁶.

Cette nouveauté du cadre musicale fait disparaître d'une certaine manière la forme professionnelle auparavant instaurée (ou en tout cas, crée une nouvelle forme professionnelle), il n'est plus nécessaire d'aller dans un studio d'enregistrement ni de négocier un contrat avec une maison de disque pour produire un album. La différence entre le musicien, purement artiste, et le producteur technique s'est faite plus discrète : l'artiste enregistre lui-même ses compositions et les manipule lui-même via des logiciels de création musicale pour ensuite les diffuser via des sites spécialisés. Apparaît alors une musique qui se veut purement fidèle à la volonté artistique personnelle, celle-ci n'étant jamais sortie des mains de l'artiste. Dans la continuité de cette idée, nous pouvons noter l'apparition d'une multitude très personnelle de notations musicales : les partitions sont créées dans un but entièrement personnel, elles ne se prêtent donc pas au partage. La partition comme objet de travail disparaît lentement sous le signe de la réinterprétation (il faut aussi noter que la musique électronique, de par sa nature non reproductible par un instrument, perd entièrement l'idée d'une réinterprétation par un instrument classique, elle est enfermée sur son support de base : l'ordinateur).

Nous pouvons donc penser la musique comme dépendante d'une certaine façon à l'avancée technologique, tant cette dernière apporte de nouvelles possibilités autant en termes d'imagination qu'en termes techniques.

Musique savante et développement technique

Par musique savante nous entendons évidemment la musique qui se dit cultivée, celle des « grands » artistes, qui se différencie de la musique légère de par sa recherche de nouveauté, et sa volonté de se détacher d'un cadre profondément normé. Cette musique a donc tenté, à l'ère des nouvelles technologies, de dépasser ses propres normes en sortant du système tonal et en cherchant de nouvelles formes musicales, autant sur le plan harmonique que mélodique⁷. L'idée étant de proposer une musique nouvelle, qui sonne étrangère à nos oreilles, tout en rappelant certaines bases déjà établies auparavant (ou étant en rupture totale avec celles-ci). L'apparition d'une forme de musique progressive, même si elle n'a pas attendu l'arrivée des ordinateurs pour se développer, a trouvé son essor dans l'utilisation de sons électroniques. La musique progressive est un bon exemple dans ses tentatives d'étendre les frontières établies des styles musicaux pour marier différents genres, différents rythmes et différentes tonalités. L'apparition de la MAO a permis le développement des possibilités musicales : nous pouvons maintenant produire de nouvelles sonorités et proposer de nouveaux rapports entre les sons. Encore une fois, la musique semble soumise aux changements de la technique, l'agrandissement de ses limites ne sont que les conséquences de nouvelles machines permettant de nouvelles possibilités : il semblait impossible avant 1975 de superposer 180 prises de son, ce qu'a brillamment fait *Queen* lors du fameux passage des « Galileo » dans *Bohemian Rhapsody*. Ainsi, la technologie a bouleversé les genres déjà établis pour en faire naître de nouveau.

Mais *quid* de la musique classique ? Lorsque l'on pense musique classique, nous avons de suite une image préconstruite, avec les conventions et les normes propres au milieu classique. Il ne faut pas oublier que la douceur de la musique classique qui nous parvient à l'oreille n'est que le résultat de convention dans la tonalité qui crée des intervalles devenus habituels, et donc, agréables. Ainsi, si l'appréciation de la musique classique est entièrement soumise au contexte, l'apparition de nouvelles techniques lui offre

⁵ Ichita Niko a par exemple créé plusieurs instruments signatures avec la marque Ibanez, nous pouvons aussi citer Davie504 (chez Chowny Bass) ou Rob Scallon (chez Schecter).

⁶ Charles Berthoud a été élu meilleur bassiste de l'année 2021 par le magazine BassPlayer.

⁷ Pour exemple, nous pouvons évoquer la musique contemporaine.

alors de nouveaux champs de recherche et d'expérimentation dans le champ de la sensibilité. Nait alors une musique expérimentale (souvent appelé musique contemporaine dans sa volonté de briser l'idée que l'on a de la musique, une forme avant-gardiste qui remet en cause les conventions que nous avons évoquées plus tôt).

La musique cultivée, sous couvert des apports de la technologie, a donc apporté son lot d'expérimentations, celles-ci reprennent d'une certaine façon le dessus sur la technique. Ce n'est plus la nature de la musique qui est remise en question par les nouvelles technologies, mais bien plutôt une réappropriation de ces nouvelles technologies pour œuvrer dans le but d'ouvrir (ou de brouiller) les limites de la musique. Le rapport de force s'inverse donc par un retour de la musique dans une forme rétroactive.

Tout d'abord, les systèmes d'enregistrements ont permis de créer de nouvelles sonorités naturelles dans le cadre de projets artistiques. Cette musique veut libérer l'oreille de ses habitudes et faire découvrir de nouvelles sonorités tout en gardant le pied dans le naturel, elle se veut concrète, mais dépaysante. Cette *bio-musique* a pour but de lutter contre la posture passive que l'homme a finalement adoptée et de pointer du doigt une richesse auditive que nous ne remarquons même plus.

D'une autre part, la MAO a permis de produire de nouveaux sons avec des tonalités et des timbres encore inconnus jusque-là. Le son peut être maintenant modifié, trituré, transformé dans un but précis, divers effets peuvent être ajoutés, et le travail sonore se métamorphose en une orfèvrerie de l'essence du son. De même, le son n'est plus « fabriqué » par l'agilité du musicien, mais plutôt par un *compositeur-ingénieur* ayant de grandes connaissances en mathématique et en physique, qui ose expérimenter et sortir des jalons déjà posés. De compositeur, nous pouvons même dire qu'il est passé à chercheur (pour les plus talentueux), dont le rôle est alors d'explorer et de découvrir un espace sonore semblant aussi infini que le développement de la technologie. Toutefois, cette recherche d'effet ne se fait pas sans conséquence et le problème se trouve dans la représentation musicale. Alors que la musique se trouvait dans un espace de liberté, chacun pouvant jouer sur le pouce, la musique électronique clôt ses conditions d'écoutes : elle se cantonne à l'écoute personnelle via une machine, ou alors à un concert méticuleusement préparé. Cette nouveauté remet en cause les concerts comme lieu d'exécution de la musique et demande de repenser ses conditions d'écoutes. Peut-être doit-elle retrouver les limites qu'elle avait elle-même fuies, peut-être doit-elle retrouver le musée comme lieu d'esthétisme organisé ?

Reproductibilité nouvelle et influence

Le domaine de la musique a subi un passage bouleversant d'une époque où la présence des musiciens était nécessaire à une retransmission radiophonique ou par le disque. Ce que Paul Valéry⁸ appelle *ubiquité des arts* montre que l'avènement de nouvelle technologie amène une disponibilité plus grande des œuvres. Elles sont ainsi à notre disposition et évitent un déplacement, d'une part, mais aussi et surtout, une disparité dans l'accès à cette dernière. Le musée devient un *musée imaginaire*, nous avons un accès total aux œuvres. Cette conséquence de la technique sur la musique engendre deux problèmes : une ouverture de la musique et une expérience du *duplicata*.

L'apparition de la musique reproduite a bien évidemment changé les conditions de consommation et de production musicale. À l'ère de la disponibilité musicale (il est aujourd'hui possible d'écouter n'importe quelle musique n'importe où via un smartphone), la musique est maintenant une affaire de masse. Alors que les premières possibilités techniques de reproduction étaient « moins bonnes » que la musique jouée en public, la balance s'inverse peu à peu jusqu'à ce que rien ne puisse égaler (en termes de qualité sonore) l'écoute d'un enregistrement. Ainsi, l'ouverture à la reproduction signe aussi une

⁸ Paul Valéry, *La conquête de l'ubiquité*, 1928

diffusion plus large, encourageant la présence de la musique dans des groupes humains qui s'en passaient, on peut même dire que la musique a maintenant forcé toutes les portes : une personne qui n'aurait jamais pu écouter une symphonie peut maintenant, en quelques clics, le faire. La technologie a amené une forme continue de musique dans les chaumières, la journée entière est maintenant rythmée par la musique de la radio ou de la télévision, l'homme contemporain s'est attaché à ce bruit continu, une peur profonde du silence s'est installée.

Cette nouvelle ouverture qui est sans cesse offerte à la production musicale n'est pas à juger selon des lois morales, mais elle apporte un lot de conséquence qui semble plus problématique. Premièrement, une reproductibilité de la musique et l'augmentation de sa présence à chaque instant diminuent nécessairement le besoin de soi-même créer de la musique, l'amateur se fait de plus en plus rare, car on préfère écouter de la musique reproduite que de soit même la produire, question de facilité. Ainsi, la production d'œuvre, peu importe le genre, demande un effort certain, mais l'envie de faire cet effort n'est pas stimulée quand l'œuvre est déjà tout le temps présente. La création artistique se heurte souvent à un déficit de la volonté engendrée par la présence *invasive* de la musique⁹.

De même, la musique reproduite se limite toujours à un répertoire commercial, il y a avant tout une logique de vente et de rentabilité qui rythme sa reproduction, un universel du même (celui qui fait vendre) qui entraîne nécessairement une paresse intellectuelle. Celui qui est habitué à une chose ne cherche plus à expérimenter, et approche avec un œil méfiant, voir méprisant les sonorités qu'il ne connaît pas. Le disque par exemple doit se vendre, il doit donc proposer quelque chose qui plaît, et même si l'artiste peut glisser des expérimentations à l'intérieur de son album, son auditeur peut d'un geste changer de titre et échapper aux volontés artistiques premières. Ainsi, nous pouvons remarquer une forme d'universalisation du goût, toutes les musiques occidentales sont faites sur la même base (l'indémorable base rythmique en 4/4), et aucune n'essaye de s'en dégager sous peine d'être mise de côté. On voit donc disparaître toute forme de production traditionnelle de la musique, la musique « populaire » en tant qu'elle avait fonction d'identité culturelle disparaît peu à peu, car sa consommation cesse au profit d'une musique taillée pour la vente.

Ainsi, on peut remarquer qu'une logique très économique ressort maintenant de la musique (nous pouvons dire de même pour le cinéma), nous sommes dans la période de la rapidité, du tout disponible, cela entraîne donc deux conséquences :

Premièrement, la musique, envisagée comme produit industriel, interdit tout questionnement vis-à-vis de l'art dans la musique légère, comme Duchamp le démontrait en 1917. Il semble que la création musicale *mainstream* se base sur une série industrielle qui se limite à baptiser des œuvres toutes faites. La musique doit maintenant être produite rapidement, consommée rapidement et vieillir rapidement afin de pouvoir passer à la suivante. Nous assistons à une véritable logique économique dans un art qui se voulait pourtant être le plus haut des arts¹⁰. La rythmique s'accélère donc, et il faut adapter le *modo* au *tempo*, la consommation se fait plus névrotique, et l'installation d'une formule fixe permet d'assurer la réussite de l'œuvre musicale. Une formule fixe, certes, mais qui ne dure jamais dans le temps, suivant les modes pour être au plus près des consommateurs (nous assistons à une transformation des auditeurs en consommateur). Encore un pied de nez à la musique populaire qui se voulait immuable afin de conserver une valeur culturelle, et qui se retrouve à être une musique exilée de sa propre culture.

Deuxièmement, l'auditeur n'est plus actif comme nous l'avons dit : une telle quantité d'œuvres musicales élimine tout effort pour mériter la musique (soit en la produisant soit même, soit en faisant le calcul organisationnel d'un déplacement à un concert). Cette diminution de l'effort contribue

⁹ Nous parlons ici de la musique de fond, celle que l'on écoute même plus, mais qui est en continu dans notre vie de tous les jours.

¹⁰ Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Livre III.

évidemment à appauvrir la sensibilité et l'expérience musicale, comme nous le disions, l'écoute n'est plus une activité en soi où nous sommes dans une posture active, mais bien plutôt une posture passive face à un fond sonore qui est présent lors de nos activités quotidiennes : la musique a perdu du sacré.

Le problème, lorsqu'une œuvre est diffusable partout et extrêmement facile d'accès, c'est de penser une puissance de l'original. La reproduction musicale fait de l'œuvre un *duplicata* arraché, qui a perdu toute origine, encore plus maintenant avec l'assistance de l'ordinateur. La musique, tel qu'on l'écoute n'est plus celle qui est jouée dans le studio, elle a subi une multitude de retouches et de révisions, une métamorphose telle qu'elle n'a plus grand-chose à voir avec sa première itération. Nous revenons à l'idée du musée imaginaire, qui donne accès aux œuvres tout en pensant conserver leur puissance originelle. Le déplacement de l'œuvre, le fait qu'elles deviennent des œuvres arrachées, leurs accessibilités et la reproduction sans limites, tout cela apporte une nouvelle perception de l'œuvre, et redéfinit notre rapport avec celle-ci. D'un problème de reproduction, nous passons à un problème de défiguration : l'expérience première est-elle la seule vraie et authentique, serait-ce la seule expérience esthétique ? Présenté comme ceci, le *duplicata* ne peut qu'apparaître comme négatif. Ce qui est sûr, c'est qu'à l'époque de la reproductibilité des œuvres, l'œuvre perd son *hic et nunc*¹¹.

Un rapport de force certain

S'il faut qualifier le rapport qu'entretient la musique avec l'avancée technologique, alors celui-ci est en défaveur de la première, et d'une certaine manière, cela paraît nécessaire. Comme nous l'avons dit à plusieurs reprises, la musique nécessite l'utilisation d'un instrument, instrument qui est obligatoirement technique. La musique semble alors irrémédiablement dépendante, et soumise aux évolutions techniques, aux améliorations des médiums de production et de reproduction. Toutefois, nous ne pouvons établir que ce rapport de force qu'à la technique sur la musique est négatif dans son ensemble, il s'accompagne de changements et de conséquences qui modifient la consommation et la perception que nous avons de la musique. Le fait est que la musique perd de plus en plus sa place *d'art premier* que Schopenhauer chérissait tant. Bien au contraire, d'un art élevé, la musique, dans sa généralité, prend plutôt la place d'un bruit accompagnateur que l'on écoute plus, et qui souffre peut-être plus que les autres arts d'une logique lucrative (si nous avons commencé cet article en parlant de cinéma, c'est parce que les deux semblent subir cette logique). Une logique lucrative qui va de pair avec les nouvelles possibilités de production et de reproduction de la musique, l'artiste ne va plus créer pour une élite déjà érudite dans le domaine, mais bien plutôt dans le but de toucher le plus de « clients » possible (évidemment, nous ne sous-estimons pas le travail artistique dans la production musicale, mais il faut garder en tête les objectifs concrets de rentabilité). Ainsi, la production semble soumise aux développements historiques, et même si la musique se débat par une réappropriation des nouvelles technologies lors de la création, le rapport de force penche en défaveur de celle-ci, et semble peser sur la vision que l'on en a, et sur ce que l'on en fait, il serait peut-être temps de lui redonner la place centrale qu'elle possédait avant, et non plus seulement la définir comme bruit de fond. Pour conclure, il semble logique de finir sur une citation d'Umberto Eco qui a été le premier à s'intéresser à la musique et de ses rapports avec la technique :

*« En réalité, la création et l'invention voient leurs conditions modifiées par l'avènement de nouvelles techniques, mais elles ne sont nullement détruites. Ce qui change c'est le panorama psychologique et sociologique de la production et de l'audition, ce sont les caractéristiques stylistiques du produit. »*¹²

¹¹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Essai II* (1936)

¹² Umberto Eco, « La musica e la macchina », *Apocalittici e integrati*, 1964