

L'œuvre musicale dans le cyberspace

Implications esthétiques et ontologiques

Alessandro Arbo

1. Introduction

Combien de révolutions la musique a-t-elle connues au siècle dernier ? Elles semblaient déjà nombreuses il y a trente ans, lorsqu'on parlait beaucoup de langage : du chromatisme exaspéré à l'atonalité, du dodécaphonisme au sérialisme intégral, jusqu'à l'ouverture au son concret et électronique. De quoi gonfler les derniers chapitres des manuels d'histoire. Et pourtant, si l'on les considère d'un point de vue contemporain, elles ne constituent qu'une petite partie des bouleversements qui ont marqué le XX^e siècle. Les cartes ont été rebattues lorsque l'on a pris conscience que ce parcours, qui avait trouvé en Adorno un de ses meilleurs porte-paroles, ne constituait que l'un de tous ceux que la musique avait traversés à cette époque. Après s'être concentrés sur les séries rétrogrades et inverses, les musicologues commencèrent à s'intéresser au jazz de New Orleans, au reggae jamaïcain, au rock de Londres et de Seattle, au rap, à l'électro et à toute sorte de métissages des traditions du monde. Cette prise de conscience – parfaitement documentée, au début du nouveau millénaire, par l'Encyclopédie dirigée par Jean-Jacques Nattiez (2001-2005) – s'est accompagnée d'une autre (tout aussi cruciale et bien représentée dans la même œuvre) touchant aux conséquences que l'invention des systèmes d'amplification, d'enregistrement et de manipulation du son ont eues sur nos manières de concevoir les œuvres (Rigolli Russo [2007]). Ce phénomène ne date pas d'hier, vu que l'invention du phonographe remonte à 1877, la commercialisation du disque de Berliner à une vingtaine d'années plus tard et l'adoption du microphone électrique aux années 20. Mais ce n'est qu'à partir des années 50 que ces inventions ont pleinement démontré leur capacité à bouleverser les cycles de production, interpréta-

tion et réception de la musique ; et c'est plus tard encore, c'est à dire à partir de la fin des années 80, que le phénomène aurait fait l'objet d'une réflexion approfondie de la part de musicologues et de philosophes¹, au point qu'aujourd'hui on peut parler d'un véritable secteur disciplinaire, la « musicologie de l'enregistrement » ou « phonomusicologie » (Dogantan Dack [2008]: X; Cottrell [2010]: 15).

Mais, au tournant du nouveau siècle, lorsque les chercheurs prenaient acte de ces transformations, un nouveau processus était déjà en train de rebattre de nouveau les cartes. D'une manière presque inaperçue, la musique enregistrée, en grande partie déjà convertie dans les formats numériques, migrait – comme toutes les entités du monde social – vers le Web. Ce qui avait l'air de se présenter comme un simple changement dans le système de diffusion d'un produit artistique était destiné à secouer en profondeur l'apparat de l'industrie musicale – appareil qui depuis longtemps avait fait du disque son pivot central. Nous sommes confrontés à une énième révolution, mais cette fois-ci si profonde qu'elle a été comparée à celle consécutive à l'apparition du phonographe (Tournès [2011]: 145). Ses effets se propagent sur un vaste terrain où se croisent des questions anthropologiques, économiques, légales, éthiques, sociales et tant d'autres, dans une presque totale réorganisation du monde musical global, avec de nouvelles corporations de musiciens qui font face à de nouvelles communautés d'auditeurs nées dans le cyberspace (voir la complexe fresque d'Ayers [2006]).

Pour aborder un tel cadre, on pourrait envisager de suivre deux démarches : celle qui part de l'analyse des transformations techniques pour s'intéresser ensuite aux contextes sociaux (cf. par exemple l'étude sur l'iPod de Bull [2007]) ; ou celle qui se concentre sur l'examen des modifications produites par la technique sur l'objet musical lui-même. Dans cet article, nous suivrons cette deuxième démarche, non sans faire jusqu'à un certain point appel à la première. Nous nous demanderons notamment quelles sont les conséquences majeures que l'entrée des œuvres musicales dans le cyberspace a eues sur leur manière d'être et, parallèlement, sur les façons dont nous en faisons l'expérience. Le premier point s'apparente à une enquête de type ontologique ; quant au deuxième, il est du ressort de l'esthétique, du moins dans la mesure où nous nous adressons à l'examen d'un genre d'expérience dans laquelle une dynamique attentionnelle nous apparaît comme « régulée par l'indice d'attractivité de l'activité attentionnelle elle-même » (Schaeffer [2015]: 308).

¹ Cf. notamment les travaux d'Eisenberg (1987), Chanan (1995), Gracyk (1996), Day (2000).

2. *Musique et enregistrement : un changement de paradigme*

Une précision liminaire s'impose. Il a été beaucoup question, ces dernières décennies, d'œuvres musicales : de leurs modes d'existence et d'action sur nous. C'est dans cette direction qu'ira notre réflexion, qui ne perdra pas pour autant de vue son caractère partiel. La musique manifeste, dès ses origines, une âme double ou un caractère « amphibie » (pour reprendre la métaphore efficace de Bisson [2014]) : si d'un côté elle se présente comme un ensemble d'entités caractérisées par une certaine stabilité dans le temps (« la valse de Strauss », « le dernier album des U2 »), de l'autre elle est événement, processus, activité qui se déroule dans le temps. Cette double nature la rend particulièrement difficile à penser : comme un art de la performance ou de l'exécution fondée sur des règles partagées d'un côté ; comme art de la trace de l'autre. Une tradition musicale peut accentuer tour à tour l'un et l'autre sens : si les genres dédiés à l'improvisation (on pense immédiatement au jazz, mais aussi aux cultures populaires) focalisent notre attention sur le résultat de prouesses performatives², ceux où l'on parle explicitement de « composition » ont insisté sur les propriétés du produit — sans effacer l'idée de performance, au moins dans la plupart des cas, mais en lui assignant un rôle en quelque sorte subordonné par rapport à la création de l'œuvre (cette hiérarchie tenace a été minutieusement décrite par Cook [1998]). Dans cet article nous entendons nous occuper principalement de la manière d'être des œuvres conçues comme produits d'une activité artistique ou compositionnelle, en tenant compte cependant du caractère limité de cette perspective et du statut éminemment événementiel de beaucoup d'expressions musicales.

Nous partirons du principe selon lequel, pour qu'un processus musical puisse être reconnu comme œuvre, il est nécessaire de faire référence à la fixation d'une trace. Dans un premier temps, dans les sociétés sans écriture, la transmission est assurée oralement par les membres d'une communauté. La notation a constitué la première grande discontinuité ; elle a déterminé, pour reprendre la terminologie de Davies (2001 : 20-21), une augmentation progressive de l'épaisseur ontologique des œuvres. Du statut de schémas opérationnels fondés sur une exécution prise comme modèle, celles-ci se transforment en des types structuraux complets. L'enregistrement a permis un nouveau pas en avant : si l'invention du phonographe change « le mode même d'existence du sonore pour l'espèce humaine » (Molino [2003]: 70), les progrès technologiques ont plus particulièrement donné naissance à de nouvelles entités musicales : les œuvres de musique con-

² Voir par exemple Kania (2008), qui considère les enregistrements du jazz comme le document de performances sans œuvres.

crète (Cabanès [2014]), électronique et celles produites dans les contextes du rock (Gracyk [1996] et Kania [2006]). En effet, si l'existence d'un Lied de Schubert ou d'une Symphonie de Beethoven dépend d'une partition, l'existence de ce genre d'œuvres, dont la particularité réside déjà dans le fait d'impliquer une conception du son dès les premières phases de leur construction (Fronzi [2013]: 50), est assurée par l'enregistrement. De telles œuvres réduisent drastiquement le supplément d'être que l'interprétation apporte aux œuvres écrites : elles sont ontologiquement épaisses, au point d'être parfois considérées comme « saturées », en ce sens qu'« elles sont définitives et stables, aucunement ouvertes à des modifications ou à des arrangements » (Pouivet [2010]: 63).

Le pivot de cette description est un problème devenu central en ontologie de l'art, celui de l'identité des objets examinés : les connotations d'une œuvre des Pink Floyd ne résident pas seulement dans les propriétés de la structure musicale (dans lesquelles on inclut les traits rythmiques, harmoniques et mélodiques) sur laquelle elle est fondée, mais dans l'image sonore spécifique que le groupe a déterminée avec la production de l'album en studio. C'est donc l'enregistrement qui constitue l'œuvre (Pouivet [2014]: 167-170), destinée à être reproduite mécaniquement, plutôt qu'à être exécutée. Si nous pensons à la musique comme art de la trace, on peut affirmer que l'avènement du travail en studio a été à l'origine d'un véritable changement de paradigme. En abandonnant son statut d'art allographique (Goodman [1968]: 147), elle a dans une large mesure assumé, du moins si nous pensons à l'univers du rock et du pop, celui d'un art autographique : d'une certaine manière, comme la peinture, d'un art à un seul temps. Pour avoir accès à l'œuvre des Pink Floyd, nous n'avons plus besoin de la médiation d'un interprète : il nous suffit d'écouter le disque. Mieux encore : écouter le disque est la manière la plus correcte de faire l'expérience de cette œuvre. Parce que ce que nous écoutons, lorsque nous écoutons *The Wall* (1979), est un résultat que nous ne pourrions retrouver dans aucune exécution produite en concert par eux-mêmes ni, à plus forte raison, par d'autres (cette possibilité existe, évidemment, mais elle est conçue comme un exercice différent : comme une reprise, correspondant à des critères de jugement et de réception autonomes)³. Ce qui est en jeu, avec l'enregistrement en studio, c'est tout un

³ Les reprises des Pink Floyd faites par les Australian Pink Floyd (<http://www.aussiefloyd.com/>), une Tribute band devenue célèbre pour son aptitude à reproduire en live les nuances sonores des albums originaux du groupe britannique, constituent (du moins pour le moment) l'exception qui confirme la règle : généralement, dans les reprises du pop et du rock, les artistes cherchent à imposer leur individualité par des arrangements qui se distinguent de la version originale. Par ailleurs, aucun connaisseur des Pink Floyd, même s'il pourrait apprécier et même préférer ces chan-

nouveau système de production et de réception des œuvres. Il faut préciser que l'existence d'œuvres phonographiques de ce genre n'exclut pas ni n'entrave la production d'œuvres écrites, comme le montre assez bien ce que l'on appelle communément (d'une façon désormais systématiquement provisoire) la musique contemporaine, souvent fondée sur une notation qui prescrit l'exécution sur instruments acoustiques.

Un nouveau bouleversement dans la création et la réception des œuvres musicales se produit dans les années 80 avec le passage au numérique. Celui-ci investit d'abord les studios, pour s'imposer ensuite comme standard de diffusion avec le CD et le DVD. Son principal avantage est un accroissement de la qualité sonore, en particulier avec la réduction des bruits parasites, mais aussi des possibilités de traitement du son, et du caractère pratique du support (Hains [2003]: 932). Le numérique rend possible la copie d'un nombre illimité d'exemplaires (il n'y a pas de perte de signal dans la copie), qui occupent moins d'espace, coûtent moins cher et sont (du moins ils en donnent l'impression) plus résistants à l'usure. Par ailleurs, la création du protocole MIDI et la numérisation des sources analogiques conditionnent les systèmes de production des traces dans les genres qui ont vocation à construire des œuvres phonographiques (cf. Fronzi [2013]: 22-28), en favorisant le *self made*, avec softwares et hardwares économiquement abordables pour un nombre de plus en plus grand d'utilisateurs. Enfin, dans les années 90, grâce à leur conversion en fichiers numériques, les œuvres musicales se disposent à entrer dans ce qui deviendra leur plus puissant moyen de diffusion : le Web.

3. *La musique dans le cyberspace : une rapide chronique*

La première étape importante de cette migration est constituée par la mise au point de formats de compression audio. Réalisé par des chercheurs européens au début des années 90, l'MP3 (c'est-à-dire « Motion Picture Experts Group I, Layer 3 », un protocole née dans l'industrie du film) devient un standard international en 1995. Aux nombreux avantages pratiques offerts par cette solution (notamment la possibilité de stocker une grande quantité de musique sur les mémoires locales), s'oppose la constatation d'une baisse de la qualité sonore. L'inconvénient n'est pas des moindres, mais, comme on peut légitimement l'espérer, temporaire (Tournès [2011]: 168). Pendant plusieurs années, en tout cas, ce standard (avec d'autres formats de compression, qui se répandent toutefois moins) entraîne le déclin de l'ère de l'audiophile (Levine [2007]) et peut-être même le

sons à celles du disque original, ne commettrait l'erreur de les prendre pour celui-ci : ce qui prouve que l'unité esthétique de l'œuvre rock s'identifie clairement avec l'enregistrement plus qu'avec la structure musicale à laquelle il se réfère.

passage à ce qui a été appelé l'ère *post-fidelity* : une époque où, en fin de compte, la commodité semble l'emporter sur la qualité (Katz [2010]: 217).

Toujours en 1995 commencent à se diffuser Windows Media Player, pour exécuter des fichiers audio (Quick Time pour Mac existait depuis 1991) et Real Audio, le software le plus connu pour le streaming. Le procédé est fondé sur l'utilisation de la mémoire tampon et consiste à reproduire un fichier audio (et vidéo) avant qu'il ne soit entièrement téléchargé. Le CD existait depuis une dizaine d'années et avait revitalisé le marché du disque, ses ventes étaient en constante augmentation. Personne n'aurait alors pu imaginer que, en l'espace d'une dizaine d'années, le MP3 serait devenu son plus dangereux rival.

Cela ne se serait d'ailleurs peut-être pas produit, si une nouvelle invention n'avait pas fait apparaître ses avantages : le protocole *peer to peer* (P2P). Le principe en est simple : la création, en alternative au traditionnel modèle dans lequel les informations voyagent d'un serveur central vers l'utilisateur, d'un réseau d'échanges dans lequel chaque usager peut accéder aux fichiers partagés présents dans la mémoire des ordinateurs des autres usagers (pourvu qu'ils soient connectés). C'est Napster, un site développé par deux étudiants américains en 1999, qui rendit populaire cette solution de *filesharing* : transformées et re-compactées, les traces musicales circulent librement parmi les usagers inscrits au site (qui furent en très peu de temps dix millions), créant un dommage non négligeable à l'industrie musicale.

Napster ne se fondait à vrai dire pas entièrement sur le protocole P2P, parce qu'il centralisait l'indexation des fichiers : cela lui valut de soutenir, à l'automne 1999, de lourdes batailles légales. Sa fermeture n'a néanmoins pas freiné l'expansion du phénomène, avec des sites (comme Gnutella) qui, pour détourner le problème, ont entièrement décentralisé le partage des fichiers. En réplique, l'industrie a, dans un premier temps, créé des serveurs centraux (comme iTunes de Apple) avec la possibilité d'acheter le téléchargement des fichiers MP3. On entra alors dans l'ère de l'iPod, un lecteur particulièrement puissant et maniable, avec une interface rendant plus intuitive la recherche des morceaux et favorisant le nomadisme de l'écoute (Bull [2007]). La chute rapide et apparemment irrésistible des ventes de CD au cours des années suivantes, confirme le succès de ce nouveau standard de diffusion de la musique, sans pourtant parvenir à stopper la publication illégale. Le phénomène s'accrut, car de nombreux sites commerciaux (comme Amazon), portails (comme Yahoo), moteurs de recherche (comme Google) proposent des solutions similaires, d'autres (comme Sound Cloud ou la radio on-line Last.fm) offrent des œuvres d'artistes indépendants, remix de tubes, podcast et d'autres productions diffusées sous la licence Creative Commons (c'est-à-dire librement

utilisables en tant que projets personnels non commerciaux), d'autres encore fonctionnent comme de puissants moteurs de recherche pour le téléchargement gratuit (Bee MP3, Mp3juices, etc.).

L'MP3 s'est largement diffusé au cours des dix dernières années, non sans avoir des répercussions inédites sur le plan juridique. Car, à la différence des vinyles et des CD, le fichier numérique appartient à une classe de biens que les économistes appellent « ressources non rivales » (Katz [2010]: 183), parce que leur consommation par l'un (contrairement aux objets physiques) ne limite pas l'usage de l'autre. Si je mange la moitié d'une tarte, il n'en restera qu'une moitié pour les autres, tandis que si j'écoute un fichier MP3, je ne fais aucunement obstacle à leur désir de l'écouter (en l'écoutant je ne provoque aucun type d'usure, à la différence des audiocassettes ou des vinyles). En ce sens, la trace d'une chanson des U2 paraît plus proche de la réalité des idées que de la réalité des objets physiques (Lessig [2001]: 116 ; cité par Katz [2010]: 184) : son emploi ne compromet pas son existence et sa (potentielle) utilisabilité.

Qu'implique au juste une telle différence ? Si la cession d'un disque peut être conçue comme le passage de propriété d'un bien matériel, le même principe n'est pas applicable aux traces informatiques. Le cas le plus connu est probablement celui de l'acteur américain Bruce Willis, auquel Apple iTunes a notifié qu'il ne pourrait pas laisser en héritage à ses enfants son (importante) collection de MP3 et de MP4 (régulièrement achetés sur le site). La juridiction de plusieurs pays considère en effet que les œuvres et les interprétations musicales sont fixées et transmises en fichiers numériques qui ne sont pas aliénés ou vendus comme pouvait l'être un bien physique mais, pour ainsi dire, loués à long terme.

Au cours de la dernière décennie, au *download* gratuit ou payant s'est ajouté de plus en plus, dans des sites qui sont désormais légion, la possibilité d'écouter les traces en streaming. Cette solution semble prendre la relève avec la création d'interfaces (comme celles de Spotify ou de Deezer) qui, dans le respect des lois en vigueur, offrent la possibilité d'écouter un répertoire de plus en plus vaste. Deux sortes de contrats sont généralement proposés à l'utilisateur : un gratuit — et dont le fonctionnement est assuré par la diffusion d'annonces publicitaires — et un payant, généralement une somme forfaitaire mensuelle, où l'écoute ne sera pas interrompue par la publicité. Le phénomène a pris d'importantes proportions : les catalogues s'enrichissent chaque jour un peu plus, avec l'acquisition de groupes célèbres qui donnent souvent du cachet au site (Spotify a ainsi gagné en notoriété grâce aux Beatles, groupe historique auquel un espace particulier est réservée sur la page d'accueil). Tous les artistes ne sont évidemment pas disposés à entrer dans ce circuit de diffusion : beaucoup sont déçus parce ce qu'ils considèrent

comme de trop maigres compensations en termes de royalties. Cette option représente quand même un bon compromis entre la demande des consommateurs et celle de l'industrie musicale. Le streaming a en effet aujourd'hui le vent en poupe, comme l'indiquent les chiffres : en 2014, Spotify pouvait compter sur 30 millions d'utilisateurs par mois, Deezer sur plus que 16 millions, dont un quart avec la formule payante (Catania [2014]). La demande a encore crû en 2015 : les statistiques des six premiers mois indiquaient qu'un tiers des gains de l'industrie musicale provenait de la musique on-line (contre 26 % l'année précédente), un gain qui semble au moins en partie compenser les ventes en chute libre du CD (régulièrement documentées par la Recording Industry Association of America)⁴.

Ce mode d'accès à la musique finira-t-il par remplacer entièrement celui qui passait par l'acquisition de supports et de traces destinés à alimenter une collection conservée dans un lieu ou un dispositif personnels ? C'est fort probable, même si une substitution complète n'est pas encore envisageable : l'accès à Internet n'étant pas assuré partout, le consommateur ne renonce généralement pas à enregistrer les traces sur une mémoire locale (les formules « premium » offrent ainsi la possibilité de réécouter les traces sans être connectés). L'expansion et la montée en puissance du réseau laisse néanmoins entrevoir tôt ou tard une évolution de la situation. À côté de l'augmentation de l'accès à Internet, un autre processus actuellement en cours pourrait favoriser la généralisation du streaming : l'obsolescence de plus en plus rapide des appareils technologiques (et des formats pour lesquels ils ont été conçus). Le discours vaut pour toute la technologie qui peuple notre quotidien, et donc aussi pour les magnétoscopes, platines, lecteurs de cassettes, et peut-être même CD : des biens qui deviennent avec le temps de plus en plus rares et de moins en moins utiles, condamnés à être relégués dans la copieuse collection d'antiquités des « residual media » (Acland [2007]). Ce phénomène facilite l'accès aux traces que nous avons voulu mettre à l'abri sur de tels supports : pourquoi s'obstiner à faire fonctionner une vieille cassette si son contenu nous est restitué d'une manière souvent plus claire et complète par la lecture d'une adresse de YouTube ?

4. *Conséquences ontologiques*

Pour examiner les conséquences de ces transformations sur l'ontologie des œuvres musicales, nous adopterons une perspective immanentiste, pour laquelle ces dernières, tout comme les autres œuvres d'art, doivent être considérées essentiellement comme

⁴ <https://www.riaa.com/reports/2015-mid-year-riaa-shipment-and-revenue-statistics/>

des objets sociaux : un genre d'objets qui ne sont pas de nature subjective (comme les idées, les impressions ou les croyances), mais dépendent néanmoins des sujets (Ferraris [2009]: 43-44), et cela, parce qu'ils requièrent des dispositions spécifiques pour pouvoir être correctement identifiés. Parmi ces dispositions, la connaissance de l'origine intentionnelle de l'artefact dans un contexte donné de production artistique (souvent obtenue au moyen d'étiquettes et d'inscriptions externes : Arbo [2013]: 100) est sans doute l'une des plus importantes. Si nous ne parvenons pas à entendre l'œuvre, ne serait-ce que d'une manière approximative, à la lumière d'un certain positionnement historique, nous risquons en effet non seulement de ne pas savoir la situer, mais même de ne pas réussir à l'identifier : nous pourrions lui enlever ou lui attribuer des traits ou des qualités qui relèvent plutôt de l'activité de l'artiste qui l'a exécutée, ou alors de facteurs plus extérieurs et contingents. Or, si cette hypothèse est valide, un des plus grands dangers auxquels s'expose l'existence des œuvres musicales à l'ère des media est la décontextualisation. Comme l'a observé Stephen Davies, les moyens de communication de masse ont largement contribué à les fragmenter et à rendre disponibles sous toutes les formes possibles leurs contenus, au point d'en remettre en question l'existence, dans un processus de conversion qui nous conduit au fond sans distinction de la *muzak* (Davies [2003]: 182).

Quel rôle le Web joue-t-il dans ce phénomène ? Sur une large échelle, on pourrait supposer que, au même titre que les media plus traditionnels, Internet expose davantage les œuvres à un processus de déracinement, en les étalant sur la surface d'un même écran ou en les transformant en une sorte de background sonore incapable d'aller au-delà de la sollicitation d'éphémères secousses émotionnelles. Mais ce serait là se livrer à une lecture trop sommaire, car il existe une différence de taille entre eux : à la facilité et à la rapidité de l'accès aux œuvres correspond la facilité de l'accès à l'information qui nous permet de connaître les formes de vie qui en ont accompagné (ou en accompagnent) la production. On dira qu'il y a vingt ans l'information ne faisait pas défaut ; c'est vrai, mais le parcours nécessaire pour l'obtenir était indubitablement moins simple. Pour connaître le titre d'une chanson inconnue transmise à la radio, il fallait la chanter ou en jouer la mélodie aux amis, puis espérer que quelqu'un puisse la reconnaître : aujourd'hui il suffit d'utiliser des applications très communes comme Shazam, SoundHound, TrackID, MusixMatch, Mobion music o Google Sound Search. Si l'on avait la curiosité de savoir ce qu'est une diphonie mongole, il fallait se rendre dans une bibliothèque – et même dans une bibliothèque spécialisée : les renseignements génériques que nous trouvons dans l'article «Chant harmonique» d'une encyclopédie géné-

rale du savoir d'il y a vingt ans (comme la célèbre *Encyclopædia Universalis*), ne sont pas comparable à la masse d'informations que nous pouvons obtenir grâce à deux, trois ou quatre click (d'abord, où ce chant est-il pratiqué, qui le pratique, quelles sont ses particularités, comment est-il produit, le tout corroboré par de nombreux exemples sonores, vidéos, etc.). On dira que l'information ne garantit pas encore une véritable connaissance des phénomènes, ne serait-ce que parce qu'elle n'est pas toujours fiable ou parfaitement adaptée : on en sait beaucoup plus sur un chanteur devenu célèbre en quatre ou cinq jours grâce à un gag viral que sur des phénomènes ou des œuvres qui mériteraient beaucoup plus d'attention. Le Web demande un regard critique qui fait souvent défaut à ses usagers ; cela soulève sans doute un problème d'éducation ou de formation. Il faut néanmoins constater que tout est généralement à la portée de tous, et ne l'a jamais autant été. Internet est un instrument qui, à moyen ou long terme, pourrait contribuer à sauvegarder (plutôt qu'à affaiblir) les dispositions nécessaires pour apprécier les œuvres musicales – c'est-à-dire, à éviter qu'elles ne se défassent dans l'uniforme, indistinct flux de la *muzak*.

Le streaming devient en quelque sorte la dernière étape de l'expansion d'un phénomène né avec la photographie et dont, dès les années 20, Paul Valéry avait pris conscience : l'ubiquité et la disponibilité des œuvres, le fait que leur présence ou leur restitution obéit à un simple appel de notre part (Valéry [1928]: 1283) – aujourd'hui nous dirions à un simple clic de la souris ou du *trackpad*. De fait, proposer la musique en streaming signifie rendre disponible n'importe où et à n'importe quel moment un répertoire que les mémoires locales des usagers, en dépit de leur grand potentiel, ne pourraient jamais contenir. Les collections de disques et, dans un deuxième temps, de fichiers MP3, sont remplacées par les *playlists* : collections de morceaux que l'utilisateur est libre de créer, modifier, partager et effacer à tout moment à son gré. Ce sont les modes d'organisation de la réception de la musique enregistrée et, sous des formes peut-être moins visibles mais néanmoins importantes, de la musique live qui ont changé. Alors qu'avec la radio ou la télévision il fallait prendre garde au moment où l'événement était transmis, et éventuellement en programmer l'enregistrement, tout se passe aujourd'hui comme si tout était automatiquement enregistré : nous pouvons y accéder à tout moment. Quant au streaming des événements en direct, son rayon d'action a fini par mettre en crise le monopole de l'industrie radiophonique : comme il est instantanément accessible au-delà des frontières, à toutes les latitudes et à tous les fuseaux horaires, un live on-line possède désormais des dimensions planétaires.

L'aspect qui a peut-être le plus attiré l'attention est la perte progressive de matérialité : si depuis plus d'un siècle les enregistrements musicaux étaient fixés sur des supports physiques (vinyles, bandes magnétiques, CD), la musique flotte pour ainsi dire, comme toute sorte de documents, sur un nuage. Elle finit par se répandre partout, comme un ectoplasme qui est en quelque sorte « le spectre de notre époque » (Ghosn [2013]: 216). Cet aspect nouveau semble remettre en question la différence entre musique instantanée et permanente (Menduni [2007]), rendre obsolètes les grandes archives et les grandes collections privées, et, plus largement, entraîner la fin de ce que l'on a appelé l'ère de la copie (contemporaine d'une première phase de diffusion de la musique sur Internet, où copier signifiait « en quelque manière affirmer sa propre existence, définir sa propre identité » : Assante [2009]: 10). Il faut cependant observer que la réduction des supports (locaux) ne comporte pas une réelle dématérialisation ni des supports, ni des traces : ces dernières sont bien présentes en tant que charges électriques dans les semi-conducteurs des serveurs centraux. Le fait que nous n'ayons plus besoin de penser l'enregistrement en association avec un objet physique en notre possession fait en revanche émerger au grand jour un principe général de constitution des œuvres (et pas uniquement musicales) : l'élément essentiel en est la trace, non le support (même si, en tant que modification d'une surface du monde extérieur, la trace évidemment a besoin d'une possibilité d'inscription et donc d'un élément physique, comme l'a souvent souligné Ferraris, voir par exemple [2009]: 315).

La trace déterminant l'existence d'une œuvre musicale peut en effet être fixée de différentes manières : dans un schéma d'une exécution modèle si l'œuvre est orale (Davies [2001]: 21), dans une partition si elle est écrite, dans un audiogramme (ou éventuellement un vidéogramme) si elle est phonographique (pour cette tripartition voir Arbo [2013b]). Les changements qui ont affecté ces vingt dernières années, tout considérables qu'ils soient, n'ont pas fondamentalement affecté cette typologie, et semblent au contraire avoir plutôt contribué à la stabiliser : l'œuvre musicale est essentiellement conçue – tant de la part du producteur que du récepteur – soit comme une structure sonore mince transmissible et adaptable aux circonstances, soit comme une structure sonore qui correspond à une partition dans un système notationnel, soit comme une structure sonore complète et fixée une fois pour toutes dans un enregistrement. Ce qui ne veut pas dire pour autant que les formats numériques n'aient pas conditionné les modes de présentation du son et des objets sonores qui constituent les œuvres : de ce point de vue, ils ont certainement introduit des innovations importantes, en révélant des réalités musicales que le monde analogique n'avait pas connu (ou qu'il n'aurait pas

pu connaître, si nous voulons considérer le problème sous un angle métaphysique). Mais ces innovations ne concernent, pour ainsi dire, que la matière dont les œuvres sont forgées, non la substance de ce qu'elles sont (même si nous pouvons relever une plus nette prééminence du type phonographique). À la lumière de la typologie susmentionnée, la trace que nous pouvons reproduire sur un ordinateur ou un lecteur MP3, sûrement plus mobile et envahissante que les traces imprimées sur le vinyle ou sur une bande, peut être conçue, soit comme le document d'une exécution/interprétation d'une œuvre, soit comme celui d'une improvisation, soit, alternativement, comme un exemplaire de l'œuvre elle-même, lorsque celle-ci est constituée par un audiogramme ré-identifiable dans toutes les particularités de son « style d'image sonore » (Pouivet [2010]: 59). La différence est essentiellement catégorielle ; mais elle a pourtant des répercussions sur le plan esthétique, dans la mesure où la perception des œuvres est une perception de type aspectuel et donc, au moins en partie, catégorielle.

D'un point de vue général, la disparition progressive (qui est en fait plutôt une réduction et une centralisation) des supports matériels ne devrait pas être vue comme la preuve d'un changement ontologique des œuvres musicales. On assiste en revanche à une sorte de révélation : si avec l'MP3 on avait l'impression de vivre la dernière étape d'un processus de dématérialisation, avec le streaming, l'attention se concentre sur la signification des œuvres en termes d'usage. Une condition de constitution et de diffusion de tout produit artistique est ainsi mise en évidence : l'œuvre ne coïncide pas avec un objet physique susceptible d'être acheté, et donc cédé ou aliéné à autrui. Cela vaut sûrement déjà pour les disques : si j'achète (ou j'achetais) un CD de Zucchero, en dépit des apparences, mes droits sur l'œuvre restent très limités : je peux l'écouter en privé, éventuellement céder le disque à d'autres (en leur transmettant cette même possibilité, que moi je n'aurai plus) : mais je ne peux pas la reproduire dans un contexte public, la diffuser ou l'utiliser à des buts commerciaux. Et je ne peux bien entendu pas, une fois que je l'ai achetée, la présenter comme si elle était « mon » œuvre. Ces limitations sont rendues encore plus explicites par les licences d'utilisation d'un fichier MP3, tant pour son téléchargement que son écoute en streaming (je ne peux pas, par exemple, le reproduire dans une discothèque ou dans un cinéma, du moins sans verser de droits).

Si la numérisation et Internet ont eu des conséquences importantes sur les systèmes de production des œuvres de type phonographique (en favorisant grandement, par exemple, l'auto-production et en faisant vaciller le pouvoir des grandes maisons discographiques), ils ne sont toutefois pas restés sans influence sur leur structure et sur leur mode de présentation. On assiste à la confirmation et à l'amplification du phénomène de feed-

back que Benjamin avait mis en relation avec l'avènement de la reproductibilité technique : « De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible » (Benjamin [1936]: 24). Il ne s'agit pas seulement de relever l'impact de la standardisation de ce qui, à l'origine, se présentait comme unique (et donc susceptible d'être doté d'une aura), mais d'insister sur le fait que dans la conception même de l'œuvre est constitutivement comprise (ou comprise en tant que condition nécessaire) sa reproductibilité et utilisabilité sur une grande échelle, comme l'ont ensuite pleinement montré les *blockbusters* de l'art de masse, introduisant du nouveau dans le statut ontologique des œuvres (Carroll [1998] ; Pouivet [2003]).

Le passage au numérique et la diffusion en streaming auraient-ils en quelque manière modifié ce phénomène ? D'un côté, ils semblent avoir contribué à le généraliser : les œuvres sont de plus en plus conçues en fonction d'une réception qui, si elle n'est pas nécessairement mondiale, n'a plus seulement une dimension simplement locale ou nationale. Mais, d'autre part, on peut remarquer qu'avec la généralisation du Web nous assistons, depuis désormais un peu plus d'une dizaine d'années, à une perte sensible de la valeur de la notion de « masse » : même s'il nous est encore donné d'enregistrer de grandes productions ou de grands événements médiatiques faits pour un large public, ce dernier se présente de moins en moins comme un ensemble uniforme qui peut être conditionné ou orienté vers un produit, car la gamme des choix et des désirs possibles est beaucoup plus large que par le passé. Une œuvre qui s'adressant à beaucoup de monde devra certes d'une façon ou d'une autre se rendre techniquement reproductible et facilement accessible. Mais cette facilité paraît moins évidente que dans le passé, parce qu'elle se confronte à des goûts, des tendances, des connaissances qui finissent souvent par se coaguler en micro-cultures répondant à des phénomènes de « tribalisation » (Molino [2003]).

Face à ces nouveaux scénarios, la tendance à la production d'unités musicales en termes modulaires constitue une tendance intéressante : les œuvres – du moins celles produites dans l'univers du pop – sont quelquefois composées de parties autonomes qui peuvent être remplacées ou montées dans un ordre qui dépend de l'utilisateur, comme le montre le cas de *Biophilia* de la chanteuse islandaise Björk (cité par Ghosn [2012]: 29-34) : une œuvre qui peut être acquise comme un album ordinaire, mais qui est aussi un « app album » : un ensemble de dix applications pour iPad, maintenues ensemble par une application mère. On relève comment un tel format a entraîné une modification du produit original : les applications, chacune correspondant à une chanson, changeront d'aspect au fil du temps. Nous avons affaire à une sorte de *work in progress*, qui passe

de dix traces dans la version standard à treize dans la version *deluxe*, à quatorze au Japon, en attendant d'y ajouter d'autres traces tirées du live.

Cette manière de concevoir l'œuvre semble correspondre à un processus plus général qui caractérise la réception de la musique sur les sites de streaming (comme déjà en P2P), dont le principe d'organisation est la playlist : une sorte d'album *ad hominem*, composable (et décomposable) au gré de l'auditeur. Est-ce le signe d'une capitulation définitive du *concept album* en tant qu'unité esthétique (une unité autrefois née – il est intéressant de le rappeler – grâce à l'invention du microsillon et du *long playing*), masquée par un principe de flexibilité devenu désormais le symbole de notre ère cybernétique ? Il est encore tôt pour le dire, car beaucoup d'artistes continuent à produire des albums traditionnels (ce qui est d'ailleurs peut-être la preuve que nous persistons à penser l'œuvre musicale en termes de durée moyenne). La possibilité de sélectionner et de manipuler les traces que la technologie numérique et la diffusion sur le Web ont données aux usagers (Tanzi [2005]) déterminent néanmoins de nouvelles possibilités créatives.

La conversion et la compression des traces produites à l'origine dans des contextes analogiques (ou en vue d'une reproduction avec des moyens analogiques) suscitent encore d'autres débats : si une œuvre rock (ou plus généralement une œuvre phonographique) est un enregistrement dans lequel un auditeur expert reconnaît une image sonore spécifique (qui consiste, comme l'a observé Pouivet [2010]: 59, « en une atmosphère ou une ambiance sonore et constitue l'identité esthétique de l'œuvre »), jusqu'à quel point sa version numérique (avec un *remastering* analogique, AAD, ou numérique, ADD) ou sa version en MP3 (qui comporte une perte de données et une simplification/réduction du signal) peut-elle être considérée comme la *même* œuvre ? On dira que le problème semble un peu captieux, et que la conversion permet de sauvegarder les données les plus essentielles. Mais le problème d'assurer une telle identité dans les cas où la variation due à la numérisation est plus prononcée et intentionnelle reste ouvert. Par exemple, lors d'une restauration, avec toutes les typologies différentes de « remédiation » des documents sonores (cfr. Orcalli [2006]: 23-25); ou du remix, devenu courant avec la généralisation des formats numériques et la diffusion des œuvres via Internet, où il a donné lieu à l'émergence de nouvelles pratiques créatives plus ou moins minimalistes (Michielse, Partti [2015]).

Pour en faire ressortir les enjeux, prenons comme exemple une chanson du *cantautore* italien Fabrizio De André : « Fiume San Creek », une trace publiée à l'origine dans le vinyle connu sous le titre de « L'Indiano » (1981) et reprise ensuite en CD dans l'anthologie posthume « In direzione ostinata e contraria » (2005). Si nous écoutons ces

deux versions, nous remarquons que le *sound* change sensiblement : dans la plus récente, les claviers sont plus présents, avec un son enveloppant, fortement atmosphérique ; la voix est un peu plus éloignée par le moyen d'une subtile réverbération ; les équilibres instrumentaux, surtout dans les percussions, changent eux aussi d'une manière sensible. Que dire : le résultat du travail réalisé dans le studio Nautilus de Milan par Antonio Baglio et Claudio Bozano est simplement excellent, et, du reste, chacun est libre d'apprécier la version que lui convient le plus. Mais on peut aussi se demander : laquelle de ces versions est vraiment, dans toutes ses qualités esthétiques, l'œuvre de De André ? Si nous la concevons comme une " simple " chanson – en principe destinée à être reprise et arrangée – le problème devient inexistant : De André a réalisé une des exécutions/interprétations possibles de la chanson qu'il a composée. Mais pour toute une série de raisons (dont la moindre n'est pas que, souvent, nous ne pouvons parler au sens strict de composition, car la finalisation d'une partition suit généralement l'enregistrement au lieu de le précéder et joue ainsi le rôle d'une transcription), cette option n'est pas convaincante. Car dans le cas des *cantautori*, tout comme dans celui du rock, l'objet auquel s'adresse notre attention est bien l'enregistrement : un terme qui inclut la prise du son, le montage, le mixage, c'est-à-dire toutes les qualités timbriques et performatives spécifiques réalisées en studio par l'artiste. Or, si dans l'œuvre nous comprenons aussi un certain équilibre sonore, alors la différence entre les versions pose un problème d'identification ontologique.

La trace de cette anthologie est en effet, au sens le plus strict, une nouvelle version fondée sur la précédente, publiée en vinyle et qu'il faudrait considérer comme la seule authentique ; mais, sous un autre angle, elle peut être conçue – si nous suivons l'argumentation d'Antonio Baglio (dans le booklet) concernant le travail technique effectué pour retrouver le son des traces originaires – comme une tentative de restituer à l'auditeur (actuel), le plus fidèlement possible, l'art de De André, en mettant en valeur l'expressivité de la diction et l'intimité de sa voix. S'il y a adaptation, celle-ci ne compromet pas mais, en un certain sens, rend plus visible l'œuvre dans son identité propre. Mais nous pouvons évidemment ne pas être d'accord avec ce point de vue, en soulignant par exemple la nouveauté du résultat. En ce cas, le remix pourrait à son tour être compris comme un artefact dont l'originalité se manifeste dans l'art phonographique, à mi-chemin entre les techniques du design sonore propres à la culture numérique et, dans une mesure certainement contenue mais néanmoins significative, les modes d'appropriation typiques de la *popular music* (Bielefeldt Pendzich [2006] ; Moorefield

[2010]), qui modifient souvent les standards d'écoute et sont générateurs de conflits conceptuels concernant l'originalité du produit artistique (Gunkel [2008]).

5. *Conséquences esthétiques*

Tout aussi nombreuses et importantes sont les problématiques que la technologie numérique a suscitées lorsqu'on considère les modes d'écoute à l'honneur au cours des dernières décennies. De nouvelles formes de contrôle, de construction, de modification ou de sculpture du son ont élargi le champ musical et affiné nos capacités d'analyse (Arbo [2015]). Sur une échelle probablement plus réduite mais sans doute non négligeable on peut constater un processus de modification de la perception analogue à celui que Benjamin (1937: 58-60) avait relevé avec l'avènement des techniques de reprise cinématographiques : nous parvenons à saisir de nouvelles structures de la matière ou de nouvelles couches du réel ; nous distinguons par exemple des traits et des détails qui nous échappaient auparavant, comme les manipulations électroniques d'un son acoustique ou d'une voix, ou bien nous reconnaissons dans une sonorité un échantillon provenant d'un disque du passé.

Avec le CD et l'MP3, les capacités d'analyse de la trace se sont considérablement accrues : on peut cibler un moment spécifique, le réécouter, le comparer. L'iPod a quant à lui rendu la musique plus nomade et favorisé l'utilisation de casques et d'oreillettes : instruments qui semblaient appartenir au monde des audiophiles d'hier mais qui ont connu un si formidable revival qu'ils sont devenus d'un usage courant, et ont donné naissance à de nouveaux rituels et formes de vie. A été également relancée sur une plus grande échelle la possibilité, illustrée par le *walkman* dès les années 80, de s'isoler de l'environnement extérieur (Chanan [1995] : 155), voire de s'immerger dans un flux sonore qui le colore dynamiquement et émotionnellement (Bull [2007]). La possibilité d'écouter des traces sans que celles-ci soient fixées sur les mémoires locales des dispositifs ne change pas la donne, mais en accentue en quelque sorte les traits. En même temps, on a l'impression d'une sorte de retour à une situation où la musique n'est pas tant un bien qu'il s'agit de collectionner qu'un flux d'événements qui entrent dans notre vie grâce à des appareils de diffusion comme la radio ou la télévision.

Mais ce n'est qu'en apparence que le streaming réhabilite une expérience d'écoute semblable à celle proposée par les media traditionnels. D'un côté, ce mode de diffusion semble décréter la fin de l'ère de la copie : après avoir rempli les rayons de cassettes et de CD, après avoir rembourré nos lecteurs de *gigabytes* de fichiers .mp3, nous voilà re-

venus, pour ainsi dire, au point zéro⁵ : ou plus précisément, à écouter ce qui nous est proposé par les réseaux télématiques, accompagné de publicités plus ou moins envahissantes selon l'argent que nous y avons investi. Nous savons cependant que tout ce que nous écoutons est enregistré, déposé dans des archives universelles où l'on trouve très facilement ce que nous cherchons. Il nous faut avoir encore conscience de cette disponibilité, car elle accompagne comme une ombre nos écoutes, caractérisées par une condition de presque totale réversibilité temporelle.

On note ensuite un autre fait nouveau : ce que nous écoutons, nos propres écoutes, à notre insu (ou presque) sont enregistrés, fichés, sélectionnés par des algorithmes qui produisent l'information. C'est ainsi que sur des sites comme YouTube, Pandora ou Last.fm, la même interface que nous avons utilisée pour rechercher la musique qui nous intéresse viendra nous proposer, sur la base de nos écoutes précédentes, mais aussi des mots clé de nos recherches ou de nos « like » et « dislike », un choix fondé sur des critères de ressemblance stylistique, générique ou thématique : elles prédisposent la vitrine selon nos propres goûts. La sollicitation est ordinairement plutôt discrète, et n'a pas le caractère intrusif des réseaux sociaux ; mais elle n'en témoigne pas moins d'un changement en cours. Dès que nous cherchons des informations sur le net, celui-ci enregistre de son côté des informations sur nous : il connaît de mieux en mieux nos préférences, les anticipe, les oriente et en tire, qu'on le veuille ou non, un avantage.

Mais il faut aussi relever que, lorsqu'il fait l'expérience d'une œuvre musicale grâce au Web, l'auditeur est (du moins potentiellement) plus actif que lorsqu'il recourt aux media traditionnels. Ainsi que les médiologues l'ont souvent remarqué, comme la radio et la télévision sont le domaine de professionnels, l'auditeur/spectateur est dans la plupart des cas un simple récepteur à qui ne reste pour toute latitude que de changer de canal (le zapping rendu possible par la télécommande est l'action la plus prisée par le téléspectateur). Grâce au Web nous pouvons choisir ce que nous voulons écouter et quand nous voulons l'écouter : il nous est par exemple possible de visualiser le texte d'une chanson (Deezer) et parfois même sa traduction ; nous avons aisément accès aux notes biographiques sur l'artiste ; nous pouvons l'écouter à la suite d'autres morceaux, créer des *playlists* et les partager avec d'autres. Nous pouvons même parfois dialoguer directement avec l'artiste, ou, au moins, transmettre un avis à l'organisation ou à l'individu qui a publié l'œuvre sur le site. Autant de preuves du fait que l'interaction constitue un des traits émergents de la culture numérique, liés à ces substituts ou « intermédiaires phénomé-

⁵ La parabole a été retracée par Buch (2015).

techniques » (selon la définition de Vial [2013]: 206) que sont les interfaces. Dans un environnement numérique, toute action est enregistrée et susceptible de produire une réaction : l'accès aux traces produit d'autres traces qui portent notre signature, en révélant nos goûts à un public bien plus large que celui des quatre ou dix amis avec qui nous échangeons autrefois nos disques et cassettes. Avec le Web, moyen de communication et moyen d'enregistrement finissent pas être confondus, ce qui entraîne une augmentation conséquente du nombre d'interactions (Ferraris [2015]: 67).

Lorsque nous examinons nos manières de faire l'expérience des œuvres musicales dans le cyberspace, la conscience de l'augmentation continue et exponentielle de leur disponibilité en constitue certainement l'un des aspects les plus macroscopiques. Tout est accessible à n'importe quel moment et en n'importe quel lieu (pourvu qu'il y ait une connexion). Une improvisation de *xöömej*, la dernière interprétation de Misha Maysky, le dernier succès de Kandji Girac, tout comme une ancienne (et introuvable jusqu'à récemment) interprétation de Fritz Kreisler, un concert légendaire de Bob Marley ou des Abba : tout est là, à portée d'un ou deux click. Internet, pour le meilleur ou pour le pire, réalise ce qui avait été le rêve des audiophiles comme des ethnomusicologues du siècle dernier : « en mettant à disposition la musique tout le temps et pour tout le monde, il réalise l'utopie téméraire d'une culture toujours présente, toujours disponible, à jamais trouvable » (Ghosn [2013] : 74).

Or, pour un auditeur habitué aux media traditionnels, cette disponibilité peut être considérée comme une ressource formidable mais aussi un état de fait susceptible d'appauvrir la valeur intrinsèque de son expérience. Car savoir que tout est à notre disposition pourrait nous amener à conclure qu'il n'y a vraiment rien qui vaille encore la peine d'être découvert. L'impression qu'une telle surabondance risque d'affaiblir l'aptitude de l'auditeur à se laisser transporter par la musique a ainsi provoqué des réactions typiques des modes d'expression de la société globale, comme les pratiques ascétiques du « No Music Day », le revival de la cassette et du vinyle (devenu entretemps une véritable niche pour musicophiles) ou le phénomène du dubstep (cf. Fleischer [2015], qui interprète ces phénomènes comme l'expression d'une « sensibilité post-numérique »).

À un niveau moins extrême, on peut observer que la réception en streaming et dans les sites fondés sur le P2P a favorisé le *single listening* (Katz [2010]: 189). Sommes-nous encore marqués par cette tendance à la fragmentation, voire à l'« atomisation » de l'écoute, qu'Adorno (1938: 49-50) avait dénoncée comme typique de la réception des œuvres musicales à l'ère des mass media ? Si l'on considère comment les interfaces nu-

mériques ont réduit la fenêtre de notre attention et en même temps accéléré notre capacité à capter l'information à court terme, cela est fort probable. On a néanmoins observé que les possibilités des auditeurs se sont globalement accrues : s'ils pouvaient être fortement conditionnés et orientés vers un certain produit par la radio et la télé, maintenant ils ont au moins l'impression d'avoir une plus grande liberté de choix. Si les options suggérées par les algorithmes les exposent à des formes plus ou moins prononcées de conformisme exploitables à un niveau commercial, elles peuvent aussi contribuer à ouvrir leurs habitudes à des horizons inattendus. L'accès aux sites qui diffusent la musique en streaming favorise en effet ce que l'on a appelé une « approche divergente » dans la découverte de la musique, fondée sur un « sain manque de discrimination musicale » (Katz [2010]: 188). Peut-être faudra-t-il encore du temps pour évaluer les retombées d'une telle ressource ; mais il est *a priori* certain que la disponibilité favorise la confrontation : dans l'écoute des interprétations d'œuvres de référence, nous pouvons affiner l'oreille et former nos dispositions pour mieux apprécier les différences. Il en résulte une augmentation de l'information, même si sa réception pourrait s'avérer en moyenne plus distraite.

Un autre aspect remarquable est la facilité à associer à l'écoute des éléments visuels. La vidéo musicale, née bien avant le Web, trouve dans ce dernier une caisse de résonance idéale, parce que la plupart des terminaux sont doués d'un écran (un téléphone qui n'en possède pas nous paraît désormais appartenir à la préhistoire). Les sites manifestent clairement une tendance à intégrer aux fichiers audio de nouveaux contenus graphiques ou multimédias interactifs (nous pouvons disposer du texte de la chanson, des images de la couverture du disque originaire, ou de fenêtres de commentaires ou de forum avec d'autres usagers, etc.). La généralisation du vidéo-enregistrement apparaît à son tour comme une émergence significative, surtout si l'on considère qu'elle pourrait avoir un impact sur nos façons d'aborder la musique enregistrée, en modifiant le modèle dominant d'écoute éminemment acousmatique du siècle dernier (du moins en ce qui concerne les musiques savantes)⁶.

⁶ Si l'on peut supposer que des éléments visuels étaient présents dès l'antiquité dans la plupart des cultures musicales de l'homme, ces éléments sont indubitablement passés au second plan avec le modèle d'écoute dominant à l'époque moderne. Ce que nous avons à l'esprit, lorsque nous pensons à la musique de Beethoven, est un parcours sonore sans images, peut-être parce qu'il est pensé, ainsi que l'avaient souligné Schopenhauer et Wagner, comme étant à l'origine de toute image : il s'agit pour l'auditeur de saisir le fil d'un discours, d'en démêler un enchevêtrement fait uniquement de sons. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle les genres populaires, à commencer par le rock, ont proposé un nouveau caractère spectaculaire dans lequel le geste et

6. Conclusions

De l'avènement du numérique à l'écoute en streaming, nombreux sont les changements qui ont bouleversé les modes de conception, de production et de réception de la musique. Si le son enregistré a été la principale innovation apportée par le XX^e siècle, sa diffusion dans le cyberspace est pour l'instant le phénomène le plus marquant du siècle en cours. La réduction et la suppression progressives des supports et des mémoires locales a fait ressortir de manière saisissante la nature sociale des œuvres. En tant qu'instrument de diffusion de celles-ci, le streaming en conditionne sensiblement les connotés : en remettant en question l'unité esthétique de l'album, il favorise la conception d'unités plus ouvertes et modulables. Le Web a par ailleurs encouragé le développement des techniques de reprise, de *remix* et de *remastering*, non seulement en soulevant de nouveaux problèmes ontologiques touchant à l'identité des œuvres, mais aussi en entraînant la création de nouveaux objets musicaux. Si d'un côté il réalise ce que, dans une mesure moindre ou parfois même seulement en puissance les médias avaient annoncé, de l'autre il ouvre de nouveaux horizons à nos modes d'expérimentation des œuvres : en brouillant la distinction entre moyen de communication et d'enregistrement, il participe à la formation de nouvelles dispositions cognitives et sollicite des formes d'écoute et d'attention plus flexibles et interactives, globalement différentes de celles impliquées à l'ère du disque.

Bibliographie

Adorno, T.W., 1938: *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, trad. en français par C. David, Allia, Paris, 2007.

Acland, C.R. (éd.), 2007: *Residual Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Arbo, A., 2013: *Acte, objet, œuvre. Esquisse d'ontologie musicale*, in Giacco, G., Vion-Dury, J., Spampinato, F. (éd.), *Jeux de mémoire(s) : regards croisés sur la musique*, L'Harmattan, Paris, pp. 81-101.

Arbo, A., 2013b: *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, "Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e saperi dell'estetico", 6, Special Issue, pp. 21-44.

(<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14094>).

Arbo, A., 2015: *Music and Technical Reproducibility: A Paradigm Shift*, in Borio, G. (éd.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproducibility*, Ashgate, Farnham, pp. 53-68.

la présence du musicien jouent un rôle central, sans toutefois parvenir à ébranler la primauté de ce modèle (Cook [1998]).

- Assante, E., 2009: *Copio, dunque sono. La rivoluzione elettronica che ha cambiato la musica*, Coniglio, Roma.
- Ayers, M. D. (ed.) 2006: *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*, Peter Lang, New York.
- Benjamin, W., 1936: *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. par M. de Gandillac revue par R. Rochlitz, Allia, Paris, 2010.
- Bielefeldt, C., Pendzich, M., 2006: *Aus alt mach neu: Coverversion, Update, Remix – Bearbeitung als Grundprinzip der Popmusik*, "Musik und Unterricht: Zeitschrift für Musikpädagogik", 17, 84, pp. 4-9.
- Bisson, F., 2014: *Musique amphibie. Esquisse d'une amphibologie fondamentale*, in Arbo, A., Ruta, M., (éd.) *Ontologie musicale: perspectives et débats*, Hermann, Paris, pp. 33-70.
- Buch, E., 2015: *On the Evolution of Private Record Collections: a Short Story*, in Borio, G. (éd.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate, Farnham, pp. 41-52.
- Bull, M., 2007: *Sound Moves: iPod Culture and the Urban Experience*, Routledge, New York.
- Carroll, N., 1998: *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press, New York.
- Catania, R., 2014: *Il nuovo Deezer sfida Spotify: ecco perché il confronto è più aperto che mai*, "Panorama", 3 octobre www.panorama.it/mytech/deezer-spotify-confronto.
- Chanan, M., 1995: *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*, Verso, London.
- Cook, N., 1998: *Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Cottrell, S., 2010: *The rise and rise of phonomusicology*, in Bayley, A. (ed.), *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 15-36.
- Davies, S., 2001: *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford University Press, New York.
- Davies, S., 2003: *Ontologies des œuvres musicales*, trad. en français par C. Bourrel, in Arbo, A., Ruta, M. (éd.), *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Hermann, Paris, 2014, pp. 157-182.
- Day, T., 2000: *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, Yale University Press, New Haven-London.
- Dogantan-Dack, M. (ed.), 2008: *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflexions*, Middlesex University Press, London.
- Eisenberg, E., 1987: *The Recording Angel: Music, Records and Culture From Aristotle To Zappa*, McGraw-Hill Book Company, New York.
- Ferraris, M., 2009: *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari.
- Ferraris, M., 2015: *Mobilizzazione totale*, Laterza, Roma-Bari.

- Fleischer, R., 2015: *Towards a Postdigital Sensibility: How to get Moved by too Much Music*, "Culture Unbound", 7, pp. 255-269
www.cultureunbound.ep.liu.se/article.asp?DOI=10.3384/cu.2000.1525.1572255.
- Fronzi, G., 2013: *Electrosound. Storia ed estetica della musica elettroacustica*, EDT, Torino.
- Ghosn, J., 2013: *Musiques numériques. Essai sur la vie nomade de la musique*, Seuil, Paris.
- Goodman, N., 1968: *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. en français par J. Morizot, Jacqueline Chambon, Paris, 1990.
- Gracyk, T., 1996: *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Duke University Press, Durham.
- Gunkel, D. J., 2008: *Rethinking the Digital Remix: Mash-ups and the Metaphysics of Sound Recording*, "Popular Music and Society", 31, pp. 489-510.
- Hains, J., 2003 : *Du rouleau de cire au disque compact*, in Nattiez, J.-J. (ed.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle. 1. Musiques du XXe siècle*, Actes Sud / Cité de la musique, Paris, pp. 901-938.
- Kania, A., 2006: *Making Tracks: The Ontology of Rock Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 64, 4, pp. 401- 414.
- Kania, A., 2008: *Works, Recordings, Performances: Classical, Rock, Jazz*, in Dogantan-Dack, M. (éd.), *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*, Middlesex University Press, London, pp. 3-21.
- Katz, M., 2010: *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- Lessig, L., 2001: *The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World*, Random House, New York.
- Levine, R. 2007, *The Death of High Fidelity: In the Age of MP3s, Sound Quality Is Worse Than Ever*, "Rolling Stone", décembre.
- Menduni, E., 2007: *I media digitali. Tecnologia, linguaggi, usi sociali*, Laterza, Roma-Bari.
- Michielse, M., Partti, H., 2015: *Producing a meaningful difference: The significance of small creative acts in composing within online participatory remix practices*, "International journal of community music", 8, 1, pp. 27-40.
- Molino, J., 2003: *Technologie, mondialisation tribalisation. Un survol rétrospectif du XXe siècle*, in Nattiez, J.-J. (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle. 1. Musiques du XXe siècle*, Actes Sud et Cité de la musique, Arles-Paris, pp. 69-86.
- Moorefield, V., 2010: *Modes of appropriation: covers, remixes and mash-ups in contemporary popular music*, in Bayley, A. (éd.), *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 291-306.
- Nattiez, J.-J. (éd.), 2001-2005: *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino.

- Orcalli, A., 2006: *Orientamenti ai documenti sonori*, in Canazza, S., Casadei Turronei Monti, M. (éd.), *Ri-mediazione dei documenti sonori*, Forum, Udine, pp. 15-94.
- Pouivet, R., 2003: *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, La lettre volée, Bruxelles.
- Pouivet, R., 2010: *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Pouivet, R., 2014: *La triple ontologie de deux sortes d'enregistrements musicaux*, in Frangne, P.-H., Lacombe, H. (éd.), *Musique et enregistrement*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 159-172.
- Rigolli, A., Russo, P. (ed.), 2007: *Il suono riprodotto. Storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento*, EDT, Torino.
- Schaeffer, J.-M., 2015: *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris.
- Tanzi, D., 2005: *Language, Music and Resonance in Cyberspace*, "Contemporary Music Review", 24, 6, pp. 541-549.
- Tournès, L., 2011: *Musique ! Du phonographe au MP3*, Autrement, Paris.
- Valéry, P., 1928: *La conquête de l'ubiquité*, in *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Nrf, Gallimard, 1960, pp. 1283-1287.
- Vial, S., 2013: *L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception*, Presses Universitaires de France, Paris.