

HARRY LEHMANN

La Révolution digitale dans la musique

UNE PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE

Traduit de l'allemand par
MARTIN KALTENECKER

I D E M • V E L L E



A C • I D E M • N O L L E

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2017

TITRE ORIGINAL

Die digitale Revolution der Musik

Le présent ouvrage a paru pour la première fois en 2012, aux éditions Schott Music à Mainz. Édition revue et corrigée par l'auteur en vue de la publication française.
© 2012 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.
© Éditions Allia, Paris, 2017, pour la traduction française.

PRÉHISTOIRE

LA PHILOSOPHIE de la musique, comme celle de l'art de façon générale, n'est pas une discipline académique solidement établie. Elle apparaît plutôt de manière sporadique au sein de certaines constellations historiques, lorsque des ruptures décisives se produisent dans la pratique musicale et qu'il devient nécessaire de redéfinir le concept de musique. Ce fut le cas lorsque la symphonie, il y a deux cents ans, s'établit comme le genre musical de référence et que la musique instrumentale fut réinterprétée comme étant la "véritable" musique, puis lorsqu'on en vint à abandonner la tonalité voici plus d'un siècle et que l'on élaborait la notion de "Nouvelle musique"¹, comprenant par là la musique savante, avancée, de l'époque présente. L'événement qui, de nos jours, éveille à nouveau l'intérêt philosophique pour la musique, c'est la révolution digitale, puisqu'elle défie les modèles d'auto-description de la musique et remet en cause sa prétention même à être de l'art. La révolution digitale de la Nouvelle musique sera donc le sujet de cet essai de philosophie musicale.

En ces temps post-métaphysiques, les ruptures historiques représentent à la fois une chance et un risque pour la philosophie. Une chance parce que ces processus de transformation ne peuvent être décrits que si l'on va au-delà des contextes spécifiques, donc uniquement de manière philosophique. Mais un risque également parce qu'on ne saurait saisir comme un expert tous les domaines de savoir qu'il s'agit de relier ensemble – dans notre cas, des contextes théoriques relevant de la technologie, de la sociologie, de l'histoire et de l'esthétique. L'auteur de ces lignes n'est pas non plus un musicologue, un sociologue ou un historien de la musique, ni surtout un compositeur, il est un philosophe qui s'intéresse aux destinées de la musique savante contemporaine et qui tente, comme cela est d'usage dans sa profession, de se rendre utile en tant que spécialiste de la complexité.

1. La notion de "Nouvelle musique" (*Neue Musik*) a été créée en 1919 par le musicologue Paul Bekker, et développée par lui dans un article publié en 1923, en référence à la musique moderne de l'époque (Debussy, Schönberg, Reger et Busoni). On l'écrit habituellement en allemand et avec une majuscule (voir les remarques de Lehmann à ce sujet, à la fin de ce chapitre), pour qualifier ce qui se nomme plutôt "musique contemporaine" en France, la musique savante avant-gardiste. Nous conservons ici "Nouvelle musique" lorsque l'auteur parle de la première moitié du xx^e siècle ou lorsqu'il pense au "système" qu'elle a produit et qui perdure encore à la fin du siècle. (N.d.T.)

Ce livre a été précédé par une “expérience de pensée” et par une “controverse”. Au printemps de 2008, j’ai donné, dans le cadre des cours annuels organisés par l’Institut pour la Nouvelle musique et la pédagogie de Darmstadt, une conférence intitulée “La numérisation dans la Nouvelle musique – une expérience de pensée”, dans laquelle j’essayais d’évaluer, dans une première approche, les éventuels effets de la révolution numérique sur la musique contemporaine. Je fus surpris de voir que l’ensemble de cette question rencontra une grande résistance de la part d’un public réunissant des compositeurs, musicologues et pédagogues de la musique – comme s’il était d’emblée évident que de tels effets ne pouvaient être qu’insignifiants ou négatifs.

Le sous-titre “expérience de pensée” visait au fond à désigner la nature de ma conférence et voulait inviter l’auditeur à explorer intellectuellement différentes hypothèses. Mais l’expérience, sans être conçue pour cela, aura produit quelques faits empiriques solides qui permirent de se faire une image précise de la manière dont la musique contemporaine se comprend elle-même. Le premier résultat fut en effet que, si elle aime à se décrire comme “musique expérimentale”, elle n’est guère ouverte aux expérimentations et se réfère visiblement à des valeurs tout autres. Ce soupçon fut encore renforcé par la réaction des magazines spécialisés dans ce domaine, lorsqu’on leur proposa de publier cette conférence; l’un des journaux déconseilla à l’auteur de la publier “dans son propre intérêt”; un autre ne voulut la publier qu’avec un point de vue contradictoire; les rédacteurs d’un troisième journal discutèrent pendant un an pour savoir s’il fallait ou non envisager la publication, et si oui à quel moment.

Mon “expérience de pensée” parut finalement deux ans plus tard dans les actes officiels de ces journées¹ et fut le point de départ d’une “controverse” entre les compositeurs Johannes Kreidler, Claus-Steffen Mahnkopf et moi-même, publiée sous forme de livre à l’été 2010². Ma contribution consistait à tenter de trouver une forme théorique à l’idée de départ, encore vague, de ma conférence. Mon argument revenait à dire que les technologies

1. “Die Digitalisierung der Neuen Musik – ein Gedankenexperiment”, dans Jörn Peter Hiekel (éd.), *Vernetzungen. Neue Musik im Kontext von Wissenschaft und Technik*, INMM, Darmstadt, vol. 49, Mainz, 2009, p. 33-43.

2. Johannes Kreidler / Harry Lehmann / Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – Eine Kontroverse*, Hofheim, 2010.

digitales transformaient les cadres institutionnels dans lesquels la forme d'art "Nouvelle musique" se reproduisait socialement.

Le débat mené suite à la publication de ce volume produisit encore un second résultat "expérimental": la scène de la musique contemporaine entretient un rapport problématique avec les questions qui relèvent de la sociologie de la musique. La plupart des réponses omettent soigneusement d'aborder l'argument central, à savoir que la révolution numérique entraîne une démocratisation et une désinstitutionnalisation de la musique contemporaine. Jusqu'ici, un seul compositeur s'est emparé de cette proposition théorique pour l'appliquer à son propre travail, sous la forme d'un rapport relatant ses expériences¹. Dans un autre cas, il y eut une réaction de rejet qui relevait quasiment d'une dénonciation et réinterprétait mon analyse des processus de désinstitutionnalisation comme l'instrument d'une politique culturelle populiste de droite². Le bilan d'étape de cette controverse serait alors que l'image de soi cultivée par la musique contemporaine ne supporte aucune réflexion sur ses conditions de possibilité. La musique contemporaine a besoin d'aménager un espace privé qui la prémunisse contre toute intrusion d'ordre sociologique, car le système que forment ses convictions profondes est encore totalement ancré dans la musique classique, un univers qui connaît des sujets humains, et non pas des systèmes sociaux. La remarque suivante du compositeur Georg Katzer fait alors figure d'exception et l'on pourrait presque la placer en épigraphe au présent livre: "C'est dans le domaine sociologique que se sont effectuées les transformations les plus importantes et elles s'y effectuent encore de nos jours grâce à la technique numérique, désormais accessible à chacun, que l'on peut acheter et utiliser, grâce, par conséquent, à la démocratisation de la production, à sa transmission multimédia et à sa diffusion massive. L'ordinateur a démocratisé l'obscur travail artisanal du compositeur."³

Tout ce que j'ai décrit jusqu'ici comme une expérience de pensée et une controverse relève en vérité d'un questionnement philosophique à part entière. Comment l'idée et le concept de la

1. Thomas Hummel, "Not als Innovationsmotor. Ein Erfahrungsbericht zum Thema 'Entinstitutionalisierung der Neuen Musik'", *Dissonance*, n° 113, 2011, p. 18-21.

2. Claus-Steffen Mahnkopf, "Wider den Abbau der Institutionen", *MusikTexte*, n° 126, 2010, p. 15-22.

3. Georg Katzer, "À la recherche du son inconnu", *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 1, 2011, p. 31.

Nouvelle musique se transforment-ils si l'on en arrive en effet, suite aux nouvelles technologies numériques, à une démocratisation généralisée dans la production, la distribution et la réception de la musique contemporaine? Quelles représentations normatives se trouvent alors "désenchantées" par la technologie? Dans quelle mesure le système des catégories esthétiques qui a soutenu jusqu'ici la musique contemporaine doit-il être reconfiguré? Ce sont là les questions philosophiques authentiques auxquelles ce livre voudrait se confronter.

Lorsqu'il sera question dans ce qui suit de "la" musique contemporaine, sans autre précision, on désignera par là la musique savante avancée, jouée la plupart du temps sur les anciens instruments et située dans la continuité de la tradition de la musique classique de l'Europe occidentale. D'habitude, la "Nouvelle" musique ne s'écrit plus guère avec une majuscule, même s'il faudrait continuer à le faire¹. Si nous nous en tenons ici à l'ancienne orthographe et continuons de parler de "Nouvelle" musique et non de "nouvelle", c'est surtout pour des raisons pratiques. Le renoncement au nom propre, qui va de pair avec l'adoption de la minuscule, n'est pas seulement difficile à comprendre pour un lecteur hors de la scène de la musique contemporaine, elle ressemble également à un acte de déni de soi. On pourrait penser que, par ce moyen, une forme d'art se rend à dessein anonyme afin de ne plus être ni observable par la société, ni accessible. Peu importe, finalement, que l'on parle de musique "nouvelle", "contemporaine" ou "actuelle", mais on devrait au moins considérer leurs noms comme des noms propres. Les différentes désignations de cette musique ont pour dénominateur commun de se réclamer expressément du statut d'art. Cette revendication est constitutive de la Nouvelle musique mais elle doit aussi être honorée à chaque époque. En ce sens, ce livre se comprend comme une philosophie de la musique qui, en vingt et un chapitres, interroge, dans le contexte de la révolution numérique, la revendication par la Nouvelle musique du statut d'art.

1. Frank Hentschel remarque avec pertinence, à propos du nom donné au festival Wittener Tage für neue Kammermusik, où l'emploi d'un "n" minuscule "avait un sens symbolique, dirigé contre la Nouvelle musique", que même la nouvelle musique écrite avec minuscule "se distingue de l'autre simplement par le degré, par des frontières moins étanches. On ne pouvait pas soutenir qu'on aurait opposé ici une musique nouvelle, tout autre, à celle de Darmstadt. Cette impression ne pouvait naître que sur la scène des *insiders*" (*Die Wittener Tage für neue Kammermusik. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik*, Stuttgart, 2007, p. 163 et 165).

DISPOSITIF

LORSQUE le philosophe, en prenant un peu de recul, considère le genre de la “Nouvelle musique”, il se voit confronté à un paradoxe. Si l’idée directrice d’origine, celle d’un “progrès du matériau”, s’est de toute évidence épuisée dans le contexte de la musique acoustique, aucune transformation de la pensée, ni *a fortiori* un changement de paradigme n’en a découlé. Nul véritable post-modernisme musical, qui établirait des liens avec les musiques populaires, n’a pu se développer, et la musique contemporaine ne s’est pas non plus réinventée sous l’égide de la musique électronique, et ce afin de rester fidèle à l’ancien idéal d’un progrès infini. On peut dire que le *mainstream* de la musique contemporaine n’a eu de cesse durant ces dernières décennies d’agencer différemment sa propre tradition, ses propres styles, ses techniques et ses modèles. Même si cette scène s’est entre-temps ouverte à des formes hybrides, elle tend essentiellement à illustrer un type de “musique classique contemporaine” qui vise finalement – tout comme la *Contemporary Classical Music* aux États-Unis – à s’intégrer dans le répertoire des concerts classiques.

Or, il doit exister des raisons structurelles pour qu’une scène artistique née de l’esprit de l’avant-garde s’installe dans une telle aporie. Comment en est-on venu à cet enchevêtrement de contradictions, à cette absence de transparence sur ces raisons profondes? La réponse est simple : nous sommes face à un *dispositif* qui immunise la musique contemporaine à la fois contre l’intérieur et l’extérieur. Et ce constat est intéressant seulement parce qu’il est déjà dépassé puisque, sous l’effet de la révolution numérique, ce même dispositif se fissure.

Si l’on suit Michel Foucault, un dispositif est un “ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref :

du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments."¹ Les dispositifs sont de surcroît des "dispositifs de pouvoir", qui formatent la pensée, les sentiments, les comportements et les actions des acteurs dans un champ social. Pour le dire avec Foucault: "Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes du savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif: des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux."² L'élément productif de cette notion de dispositif est de considérer aussi bien "ce qui est dit" (les discours) que le "non-dit" (les institutions) comme des facteurs producteurs de pouvoir, et qui par ailleurs se conditionnent réciproquement. L'ensemble des institutions détermine en effet une "frontière du savoir" et en privilégie certaines formes. Ce point de départ permet de reconstruire les formations de pouvoir dans un champ tel que celui de la musique contemporaine comme un rapport d'interdépendance entre des discours et des institutions. Je soutiendrai alors que la forme prise par l'institutionnalisation de la Nouvelle musique se reflète dans sa conception et qu'inversement, une certaine idée de la musique conforte la reproduction de ces mêmes structures institutionnelles.

Dans sa *Théorie de l'avant-garde*, Peter Bürger avait défini la notion d'institution dans le domaine de l'art de façon à y inclure les discours qu'elles suscitent: "Le concept de l'*institution art* tel qu'il est utilisé ici renvoie au système de production et de distribution de l'art, ainsi qu'aux représentations de l'art qui dominent à une époque donnée, et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres."³ Or, si l'on définit l'institution de cette manière-là, on perd facilement de vue la différence entre les aspects institutionnels et discursifs. C'est pour cela que nous suivrons ici Foucault en parlant du *dispositif* et non pas de l'*institution* de la Nouvelle musique.

En adoptant cette approche théorique, ce livre n'entend pas être une critique des institutions, même s'il aborde à maintes reprises

1. Michel Foucault, "Le jeu de Michel Foucault", *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, Quarto, 2001, p. 299.

2. *Ibid.*, p. 300.

3. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013, p. 36.

les cadres institutionnels de la musique contemporaine. Je ne pense pas que l'on aurait pu organiser cette Nouvelle musique de "meilleure" façon, ni de manière plus "adaptée", vu le stade technologique qui a été le sien jusqu'à ce jour – celui de la musique classique et romantique du XIX^e siècle. L'analyse par dispositifs oriente notre regard plutôt sur la *réalité* des rapports de pouvoir, qui s'opposent aux volontés et aux vues que les acteurs ont vis-à-vis de leur propre situation. Un dispositif est actif, il déplace le regard porté sur ses structures, parce que ses éléments institutionnels et discursifs se déterminent mutuellement. Prise en soi, la description pure d'un dispositif serait affirmative : elle montrerait un champ artistique tel qu'il est et non tel qu'il pourrait être.

Les analyses axées sur le dispositif déploient un potentiel émancipateur à la condition de pouvoir montrer non seulement la réalité, mais aussi le caractère historiquement formé des rapports de pouvoir, donc le fait qu'ils se sont constitués et qu'ils sont contingents. Ceci ressort plus clairement chez Foucault puisqu'il s'agit toujours, dans ses recherches sur les dispositifs de la sexualité, du pouvoir et de la vérité, d'études historiques sur une époque du passé pouvant être lues par contraste avec l'époque présente, sans analyser celle-ci directement. De telles recherches ont cependant un potentiel critique indirect. Nous reconnaissons les restes de dispositifs anciens qui subsistent dans notre propre monde et nous pouvons alors les identifier comme des reliquats qui ne sont plus guère d'actualité. Ce type de lecture nous sensibilise à des rapports de pouvoir qui, depuis bien longtemps, ne sont plus consolidés par des configurations historiques mais seulement ancrés dans des habitudes sociales.

Qu'en est-il alors de l'analyse des dispositifs lorsqu'une telle distance historique fait défaut et qu'elle porte par exemple sur le dispositif tout à fait actuel de la musique contemporaine ? On ne peut pas recourir ici à la différence entre ce qui *a été* et ce qui *est*. Il faut en lieu et place établir la différence entre ce qui *est* et ce qui *sera*. Il s'agit donc non seulement de décrire un dispositif mais aussi de montrer les fissures qui entraînent sa décomposition. C'est

à partir de là que notre analyse empruntera un autre chemin que celle, foucaldienne, des dispositifs historiques. Nous avons besoin d'une sorte d'hypothèse supplémentaire qui expliquerait pourquoi un dispositif devient, contre toute attente, instable. Notre thèse de départ est que la révolution numérique entraîne une désinstitutionnalisation de la musique contemporaine.

C'est là formuler en même temps tout un programme de recherches. Il s'agit d'abord d'identifier les éléments institutionnels du dispositif "Nouvelle musique" et d'analyser ses effets de réseau, tout en gardant en vue la question de savoir où et comment la révolution numérique entraîne sa dissolution et sa transformation. Il faut ensuite reconstruire le discours de la Nouvelle musique en en produisant le modèle, pour faire apparaître clairement comment la mutation technologique dévalorise les idées normatives qui le guident et comment des conceptions musicales alternatives sont revalorisées.

Que la désinstitutionnalisation de la Nouvelle musique ne soit pas un fait neutre mais marque en effet de manière décisive la pratique de cet art en lui servant de norme, voilà qui est un secret de Polichinelle. Le compositeur Peter Ablinger le dit en toute franchise : "J'ai fini par remarquer, assez tard mais tout de même, que la dépendance de la musique contemporaine vis-à-vis des institutions, c'est-à-dire les orchestres, l'effectif des ensembles, les conservatoires, la tradition instrumentale, la salle de concert et la musicologie, n'est pas seulement responsable de l'orientation historique étouffante de la vie musicale, mais qu'elle devient aussi un piège corrompteur pour la musique toute récente ; elle crée en tout cas un climat saturé de préjugés face à tout travail qui voudrait contourner ces institutions, ne fût-ce qu'en partie."¹

Or, si les orchestres, l'effectif des ensembles, les conservatoires, la tradition instrumentale, les salles de concert et la musicologie deviennent un "piège corrompteur", cela est moins dû au fait qu'il s'agit ici d'"institutions", qu'à la *forme* particulière sous laquelle la Nouvelle musique a été institutionnalisée. Si l'on jette un regard sur la littérature et la peinture, on remarque une différence très

1. Peter Ablinger, "Due pratique", dans Jörn Peter Hiekel (éd.), *Neue Musik und andere Künste*, INMM Darmstadt, vol. 50, Mainz, p. 236.

nette : un écrivain est la plupart du temps un autodidacte, c'est-à-dire qu'il a appris à lire et à écrire à l'école et a développé son talent littéraire au moyen d'essais successifs. D'un point de vue institutionnel, il dépend jusqu'à présent d'un éditeur, qui reproduit techniquement son manuscrit et le met à la disposition d'un lectorat. Le peintre apprend son métier dans une école des beaux-arts, son succès est déterminé en grande partie par les galeries et les musées, mais il peut se procurer tout seul, chez n'importe quel marchand de couleurs, ses propres moyens de production – couleurs, pinceaux, châssis, toiles. La musique contemporaine, celle qui reste jouée sur les instruments classiques, exige par comparaison bien plus d'investissements préalables – elle nécessite des partitions imprimées, elle doit être exécutée par des musiciens formés dans une salle de concert et présuppose en règle générale des études de composition dans un conservatoire. Voilà trois “conditions de possibilité” spécifiques sans lesquelles la musique contemporaine ne saurait voir le jour. Comme il ne s'agit pas de prestations ponctuelles mais organisées sur la longue durée au sein d'une culture, elles ont été institutionnalisées par le biais d'éditeurs de musique, d'ensembles et de conservatoires. Si l'on compare les trois arts à ce niveau fondamental, la musique contemporaine apparaît comme la plus institutionnalisée des trois, c'est-à-dire comme l'art le plus profondément dépendant de certaines institutions.

La “force” d'une institution puissante repose sur son pouvoir de définir qui en sera membre et qui n'y participera pas. Que tel ou tel compositeur fasse partie de la scène de musique contemporaine, voilà qui est déterminé presque exclusivement par les règles d'un jeu fixé institutionnellement. Sous de telles conditions, le rang et la réputation d'un compositeur dépendent dans une très large mesure de décisions institutionnelles prises par quelques éditeurs, directeurs de festivals, ensembles et compositeurs de renom.

Quand la sociologie décrit le “sociotope” de la musique contemporaine “comme une structure institutionnelle reposant sur les ‘piliers’ que constitue le soutien de l'État et des radios

publiques”¹, elle suggère qu’il existe d’autres sociotopes qui dépendent moins d’un tel soutien. Les éléments institutionnels du dispositif “Nouvelle musique” – l’éditeur de musique, le conservatoire supérieur, l’ensemble – forment en effet des piliers : il s’agit de structures à la fois porteuses et rigides. Toutefois, ce ne sont pas les subventions publiques qui ont produit cette structure en piliers de la Nouvelle musique mais plutôt l’état technologique qui était le sien au siècle dernier, lequel a entraîné la formation de ce type de piliers institutionnels. Au lieu de parler d’arts ayant une structure en piliers plus ou moins marquée, on pourrait parler tout aussi bien de systèmes d’art *fortement* ou *faiblement institutionnalisés*. On veut indiquer par là que, dans les deux cas, il existe des différences marquées dans la manière dont tel ou tel art est formaté par ses propres institutions.

La situation de départ est donc celle-ci : la Nouvelle musique, telle qu’elle s’est développée au siècle dernier, et tout particulièrement en Allemagne, représente un art fortement institutionnalisé. Pourquoi, alors, cela devrait-il changer ? La réponse est simple : la révolution digitale crée des alternatives. Dorénavant, le compositeur n’est plus aussi exclusivement tributaire des prestations des institutions comme il l’était jusqu’à présent. La révolution numérique met à disposition de ceux qui créent la musique les moyens de production et de distribution auxquels seul un cadre institutionnel donnait accès auparavant.

On voit naître ainsi dans tous les domaines de la production, de la distribution et du commentaire de la musique contemporaine des alternatives technologiques aux prestations naguère proposées uniquement par les institutions. Il est possible de produire des partitions grâce à l’ordinateur, le savoir technique sur la musique contemporaine circule sur Internet, les pièces que l’on a composées peuvent s’interpréter toutes ou en partie au moyen d’échantillons de sons instrumentaux, et d’ailleurs la composition tout entière devient possible grâce au médium du *sampling* ; tout un chacun peut ensuite diffuser sa musique sur un site web, et même la critique musicale s’exprime sur des pages personnelles et des blogs

1. Winfried Gebhardt, “Soziotop oder Szene? Die soziale Gestalt der Neuen Musik”, *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 5, 2010, p. 27 et s.

indépendants. Or, dès lors que ces contournements et ces voies parallèles existent, les institutions perdent une grande partie du pouvoir qu'elles ont acquis du seul fait qu'en distribuant des ressources, elles pouvaient à la fois inclure et exclure des acteurs.

C'est dans ce sens précis que la révolution digitale entraîne une profonde désinstitutionnalisation de la musique contemporaine, notion qui doit être comprise ici de façon dynamique, au sens d'un processus. Une désinstitutionnalisation se produit au moment où un système à forte institutionnalisation sociale se transforme en système qui l'est faiblement. Cette affirmation n'est pas une exigence normative, qui impliquerait par exemple de supprimer, voire de détruire des institutions, tel Pierre Boulez qui voulait jadis faire sauter les maisons d'opéra ; elle décrit plutôt un changement de fonction des institutions au sein même de la musique contemporaine. Il n'est pas exclu que de nouvelles institutions se créent, sous la forme par exemple de plates-formes sur Internet ou d'académies musicales consacrées à la musique contemporaine, financées par de l'argent privé. Mais à l'ère numérique, et si elles naissent, ces institutions n'auront qu'un faible degré d'institutionnalisation. À l'avenir, toutes les institutions, qu'il s'agisse d'organisations ayant une longue tradition ou d'autres nouvellement créées, vont à la fois moins gêner la musique contemporaine et moins la promouvoir.

Voilà pour l'éclairage méthodologique sur l'aspect institutionnel du dispositif. On peut à ce stade poser la question des éléments discursifs du dispositif "Nouvelle musique". Il s'agira dans un premier temps de reconstruire la manière dont celle-ci se décrit elle-même au sein d'un "système d'art" fortement institutionnalisé, ce qui nous permettra d'aborder ensuite la question normative et cruciale de savoir vers quelle figure tend le discours de la Nouvelle musique, lorsque la musique elle-même est moins marquée et formatée par ses institutions.

Nous verrons que l'image idéale, l'idée conductrice de la Nouvelle musique au xx^e siècle, est l'*idée inversée de la musique absolue*, que l'on peut reconstruire de façon exemplaire à partir de l'œuvre

de Helmut Lachenmann. Sa conception de la Nouvelle musique sous-tend un travail compositionnel qui se situe dans une tension face à la musique classique et à “l’appareil esthétique”¹. Mais elle lui garantit également une intégration dans les institutions de la musique classique puisqu’elle utilise toujours les instruments acoustiques. Les institutions de la Nouvelle musique offrent ainsi un intérêt double : elles permettent une distance plus grande avec la tradition classique mais aussi un prolongement de celle-ci par d’autres moyens. On rompt avec les techniques d’écriture et de jeu traditionnelles en tablant sur des techniques de composition et des modes de jeu élargis².

Ce double intérêt fait que les institutions de la musique contemporaine se réfèrent à leur tour à cette idée conductrice partagée, lorsqu’il s’agit par exemple de publier ou non un compositeur dans une maison d’édition, lorsqu’un professeur influent décide d’aider ou non un élève, ou lorsqu’il est question de le programmer dans un festival. Les idées conductrices de la Nouvelle musique stabilisent en retour les institutions, tout comme le discours soutenu par les institutions converge précisément sur ces idées-là. C’est exactement ce réseau d’interdépendances mutuelles et d’effets de retours positifs qui forme le dispositif de la Nouvelle musique tel qu’il s’est constitué au xx^e siècle, et qui commence à se fissurer avec la diffusion de l’ordinateur personnel et l’essor d’Internet au début du xxi^e siècle.

La désinstitutionalisation de la musique contemporaine conduit indirectement à une pluralisation accrue des conceptions de la musique et à des orientations stylistiques concurrentes. Le consensus latent concernant l’idée, le concept et la fonction de la Nouvelle musique s’érode et les institutions se concentrent de plus en plus sur leurs intérêts propres, ou tout ce qui sert à les maintenir. Il en résulte une déconnexion encore plus importante des discours et des institutions, favorisant entre autres un émiettement qui engendre une diversité de scènes musicales.

La distinction entre institution et discours commande également le plan de ce livre. Dans la première partie, on abordera la

1. *Ibid.*, p. 117.

2. Il s’agit ici, comme l’auteur l’expliquera plus loin à propos de Helmut Lachenmann, de techniques instrumentales qui produisent essentiellement des sonorités bruitées – souffler dans une embouchure, frapper sur le corps de l’instrument, glisser avec une règle sur les cordes d’un piano, jouer avec une forte pression d’archet sur un violon, etc. On parle alors en français de “modes de jeu” et, dans le domaine anglo-saxon, d’“*extended techniques*”. (N.d.T.)

question de la forme que prennent les institutions de la musique contemporaine et la manière dont elles se transforment sous la pression du développement des technologies numériques. Dans la seconde partie, il s'agira, d'une part, d'élaborer une critique du discours établi sur la musique contemporaine, tel qu'il a couru jusqu'à nos jours sous protection institutionnelle sans jamais être questionné. Et l'on tentera d'autre part de reformuler l'idée de la Nouvelle musique, de telle manière que sa prétention légitime à constituer un art puisse également se déployer au sein d'une culture musicale numérique.

I/1

$\frac{l=60}{l=52}$
 $\frac{l=48$

1

12

13

15

Peter Ablinger, première page de la partition *Ohne Titel* / 3 Flöten I-III, 18', 1989-1991.

ÉDITEURS DE MUSIQUE

LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE brise simultanément et en beaucoup d'endroits des monopoles sur certaines prestations. C'est le cas des éditeurs de musique, depuis que les compositeurs peuvent saisir eux-mêmes leurs partitions sur ordinateur et les imprimer¹. La question n'est pas alors de savoir si les partitions imprimées par les éditeurs professionnels sont ou non de meilleure qualité que celles que l'on peut fabriquer soi-même, mais porte plutôt sur la possibilité de produire des partitions indépendamment d'un éditeur. Il faut se souvenir qu'il y a une trentaine d'années encore, il n'existait guère de boutiques de photocopies et que les éditeurs de musique possédaient à ce moment-là le monopole sur toute reproduction de la musique. Les logiciels d'édition de partition leur retirent cette base commerciale, ce qui a une incidence à la fois sur l'impression immédiate d'une partition et sur le rôle institutionnel que les éditeurs pouvaient jouer, grâce à cette prestation de service, à l'intérieur du système "Nouvelle musique".

La situation devient plus précaire encore pour les éditeurs lorsque les musiciens, et non seulement les compositeurs, renoncent pour de bonnes raisons à tout matériel imprimé; ils peuvent aussi charger la partition sur un ordinateur portable, comme on l'observe de plus en plus souvent. Le regard sur l'écran évite au musicien de devoir tourner les pages avec la main, ce mouvement pouvant aussi se faire à l'aide d'une souris actionnée avec le pied, ou automatiquement. De plus, le pupitre numérique permet aux musiciens de se positionner de façon flexible dans l'espace, sans que cela ne nécessite un éclairage spécial.

Une fonction importante des éditeurs consiste par ailleurs à diffuser une œuvre, à assurer sa promotion et à la mettre sur le marché. Cela signifie avant tout confier aux compositeurs qui font partie de la maison des commandes et des exécutions, garantir la diffusion des œuvres à la radio, faciliter un enregistrement sur CD et assurer un service de presse. Tout cela repose

1. Sur la situation des éditeurs de musique, voir Max Nyffeler, "Händler, Helden, Tantiemen. Die Musikverlage im Zeitalter von Computer und Internet", dans Christiane Krautscheid/Stefan Pegatzky/Rolf W. Stoll (éds.), *Paganini am PC. Musik und Gesellschaft im 21. Jahrhundert*, Mainz, 2009, p.105-112.

sur l'intérêt très marqué des éditeurs de musique à organiser le succès d'un compositeur, ce dont ils tirent un bénéfice grâce aux frais de location du matériel, à la vente des partitions, aux droits récoltés par la GEMA¹, ou encore aux droits d'utilisation pour un film ou une émission de télévision. Or, les nouveaux paramètres socio-économiques modifient également ces fonctions secondaires. Il reste bien sûr avantageux de bénéficier d'un éditeur qui, grâce à tout son pouvoir institutionnel, s'occupe de ces aspects-là, et nombre de compositeurs ne voudront pas renoncer à l'avenir à ses prestations. Néanmoins, des alternatives à la nécessité d'un éditeur se présentent là aussi pour assurer une visibilité et une présence du compositeur, grâce à Internet, aux blogs, aux sites web et aux plates-formes vidéo. Ces chemins de traverse vers le succès, qui n'existent que depuis une décennie, créent une situation nouvelle pour les éditeurs.

Avant la révolution digitale, on pouvait dire que les nouvelles commandes n'étaient accordées qu'à des acteurs visibles et connaissant le succès. Or, comme les festivals ne faisaient en règle générale appel qu'aux compositeurs sous contrat avec une maison d'édition, auprès de laquelle un ensemble pouvait se procurer le matériel, un éditeur générait finalement lui-même, dans une large mesure, le succès de ses compositeurs. Cette forme d'auto-programmation faisait (et fait toujours) partie du modèle commercial des éditeurs de musique.

À une époque de bouleversements technologiques, certains avantages traditionnels changent cependant de valeur et peuvent d'un jour à l'autre s'avérer comme un handicap. Il faut imaginer qu'à l'avenir, les organisateurs de festivals passeront plus volontiers des commandes à des compositeurs qui ne sont liés à aucun éditeur, ce qui leur permettrait d'économiser sur les droits de location devenus caducs². Bien des compositeurs ne voudront plus prendre l'initiative de se lier à un éditeur de musique, car plus l'éditeur perd ses fonctions traditionnelles, et plus son pouvoir d'établir un auteur-maison dans le réseau des festivals s'amenuise, au point qu'un compositeur ne verra finalement plus aucun intérêt

1. La société des droits d'auteur allemande, l'équivalent de la Sacem en France. (N.d.T.)

2. "Même au Festival de Salzbourg qui, pour jouer *Le Chevalier à la Rose* de Richard Strauss, doit déboursier 400 000 € en droits d'exécution et royalties (ce qui correspond à 14 % des entrées), on se demande tout haut 's'il faut vraiment programmer une œuvre aussi chère, alors qu'on pourrait programmer des œuvres qui ne sont plus protégées'" (*Paganini am PC, op.cit.*, p. 56).

à partager avec lui ses revenus en droits d’auteur. Si l’on fait abstraction des grandes œuvres pour orchestre ou pour la scène, c’est-à-dire de l’immense majorité des compositions de musique contemporaine, la situation a basculé depuis longtemps : on met à disposition gratuitement une partition sur des portails internet comme copy-us, puisqu’il est devenu évident “que la distribution et la vente physique de petites partitions n’est plus rentable”¹.

Grâce à la numérisation qui gagne la musique contemporaine, les éditeurs de musique voient aussi naître de nouveaux domaines d’intervention dont on ne peut dire encore s’ils seront rentables commercialement. Il est bien plus probable que des éditions de compositeurs vont se former, comme Zeitvertrieb, fondé par Peter Ablinger, Bernhard Lang et d’autres, dont le site précise de façon programmatique qu’ils veulent aller “au-delà de la fabrication de partitions comme le font les éditeurs traditionnels et, tout en assurant la mise à disposition habituelle des partitions, assurer également celle d’installations, d’objets et de supports sonores. Une réflexion approfondie sur les conditions d’exécution ne saurait faire l’impasse sur les structures de l’édition. Elle aussi, comme les instruments classiques, est un héritage des siècles passés et doit également être restructurée et réaménagée.” Le principe fondamental de cette édition est donc celui de la “non-dépendance”².

Le pouvoir institutionnel des éditeurs de musique ne tenait pas à des prestations spécifiques, mais au fait que les compositeurs, à un certain stade de leur carrière, n’avaient pas d’autre alternative que de publier leurs partitions chez un éditeur. C’est sur ce pouvoir institutionnel que se fondait aussi le capital symbolique qui permettait à un éditeur d’influer indirectement sur les exécutions, dans la mesure où son nom, son catalogue et les autres compositeurs de la maison garantissaient par avance la qualité d’une œuvre. Or, le capital symbolique est lui aussi soumis à l’inflation lorsqu’il n’est plus cautionné par un pouvoir institutionnel réel. C’est justement parce que les compositeurs pouvaient compter sur l’obtention automatique d’exécutions en raison de leur lien avec un éditeur que celui-ci se voyait tout naturellement

1. Max Nyffeler, “Händler, Helden, Tantiemen”, *op. cit.*, p. 53.

2. <http://zeitvertrieb.mur.at/>.

intéressé, selon une certaine répartition, aux droits d'exécution. En revanche, si les éditeurs perdent l'exclusivité dans les prestations proposées, des agences surgissent qui ne se font plus payer forfaitairement en fonction de leur capital symbolique, mais lors de chaque exécution concrète. Karlheinz Stockhausen, après un calcul très simple mettant en regard ses recettes et ses dépenses, en avait déjà conclu qu'il était plus lucratif pour lui de quitter les éditions Universal et de s'éditer lui-même.

Avec la numérisation de la musique, la position des éditeurs de musique au sein du système "Nouvelle musique" change. Si ces éditeurs continuent de se concentrer sur la musique jouée sur les instruments classiques et dont le lieu d'exécution principal demeure la salle de concert, cela entraînera très probablement une perte larvée de leur influence institutionnelle. Ils conservent certes leurs compétences sur la *Contemporary Classical Music*, mais avec la révolution numérique, l'idée même de musique contemporaine et sa prétention à être de l'art se transformeront au point que la capacité traditionnelle qu'ont en partie les éditeurs de déterminer les standards en vigueur dans ce domaine s'amenuisera très largement.

L'autre option serait que les éditeurs traditionnels réagissent activement à cette nouvelle problématique. Dans la mesure où les barrières limitant l'accès aux arts savants tombent, ceux-ci connaissent une démocratisation croissante, mais qui entraîne du même coup une saturation permanente et extrêmement complexe. Il devient de plus en plus difficile d'acquérir une vue d'ensemble sur la multiplicité des œuvres qui naissent et sur les compositeurs en activité, ainsi que de maintenir le "niveau" qui allait de soi dans le système fortement institutionnalisé de la Nouvelle musique au xx^e siècle. Or, si les "filtres passifs" que représentent en partie les éditeurs de musique ne peuvent plus réguler l'accès à la scène contemporaine, il faudra en venir à un filtrage actif et *a posteriori* des œuvres. Le surcroît de complexité ne peut être compensé que par un surplus d'autoréflexivité. Des plates-formes disponibles sur Internet, bien sélectionnées et commentées, qui permettent