HAL
open science

Mélodie discrète (résistance & résilience)

Jean Debaecker

To cite this version:

Jean Debaecker. Mélodie discrète (résistance & résilience). Sciences de l'information et de la communication. 2007. dumas-01734743

HAL Id: dumas-01734743

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01734743v1

Submitted on 15 Mar 2018

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

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

Jean DEBAECKER

Numéro d'étudiant : 20 100 386

MASTER1, MENTION ICD

(Option : Sciences de l'Information et du Document

MEMOIRE

Mélodie discrète

(résistance & résilience)

Sous la direction de :

M. Eric DELAMOTTE

Remerciements

Je remercie M. Eric Delamotte, mon responsable universitaire, de m'avoir guidé, conseillé et encouragé dans mon entreprise; ses précieux conseils de lecture. Je remercie également M. Ismaïl Timimi de m'avoir vivement encouragé, ainsi que Mme Marie Despres Lonnet d'avoir favorisé mes échanges avec l'U.F.R. Art et culture.

Mes remerciements s'adressent également à Mathieu Gallais, pour avoir clarifié certains propos de Gilles Deleuze. Je tiens à remercier particulièrement Denis San Vicente, son soutien, son amour et sa passion musicale, sans qui la réalisation de ce présent mémoire eût été difficilement concevable.

Table des matières

Résumé....5

Abstract....5

Introduction....6

1. Matérialité et territoire....10

1.1 Modélisation et discrétisation....10

1.1.1 Les métadonnées....12

1.2 Le signe et les signaux....14

1.2.1 Appréciation et fonction de la musique....14

1.2.2 Percept et affect....18

1.3 Aréalité et virtualité....23

1.3.1 Différenciation et différentiation....23

1.3.2 Symboles et médiation....26

2. Résistance et verticalité....29

2.1 La raison verticale....29

2.1.1 Le léger et le dégénéré....29

2.1.2 Loi de la raison verticale....32

2.2 Résistance et résilience....35

2.2.1 Définitions et enjeux....35

2.2.2 Homme et rythme torturants, âme et mélodie torturées....36

2.2.3 Hyper-réalité....42

2.3 Auctorialité et cognition.....46

2.3.1 Traitement cognitif de l'information.....46

2.3.1 Hypertrophie de l'auctorialité.....47

2.3.3 Hypotrophie de l'auctorialité.....48

Conclusion.....51

Annexe.....54

Bibliographie.....57

Résumé

Vers quelle production tend le musicien ? Les nouveaux agencements amenées par les techniques numériques font rejaillir cette vieille question. Ces pratiques s'inscrivent dans l'ère de l'individualisme réel et du collectivisme hyper-réel. La discrétisation de la musique, plus qu'un simple codage numérique, jongle entre sémasiologie et onomasiologie musicale. Cette expérience s'ancre dans l'objet sonore et remonte jusqu'au fait musical, avec pour seules visées résistance et résilience.

Mots-clefs : *Musique, résistance, résilience, divergence, signe, raison verticale, réel, virtuel.*

Abstract

What kind of production a musician makes ? This old question emerges through the new fittings brought by digitization tools. These experiences are encrypted in the era of real individualism and hyper-real collectivism. Digitizating music, more than a mere mathematical coding, juggles with musical semasiology and onomasiology. This experiment has roots in the sound object, and goes up to the musical fact, only aiming at resistance and resilience.

Keywords : *Music, resistance, resilience, divergence, sign, vertical reason, real, virtual.*

Introduction

Tendre vers une définition exhaustive de la musique, c'est s'engager dans une nébuleuse de points d'ancrage. Une description minimaliste l'envisage telle qu'une combinaison de sons agencés, et intelligibles pour l'esprit humain. Mais c'est faire fi des connaissances expertes de la Renaissance qui la délimite selon une trinité fondamentale : mélodie, harmonie et rythme. Cependant ce que nous allons aborder est bien plus que cela, nous allons en effet plutôt nous intéresser à « un ensemble organisé d'évènements sonores, et l'ensemble des effets produits, chez l'auditeur, par ces évènements[1]». Ce qui signifie que l'information musicale est au-delà des notes, des fréquences du son, puisqu'il s'agit bien là d'apprécier les données qu'elle nous transmet également, autrement dit, son monde. De fait, notre propos concernera plutôt le fait musical, qui englobe la musique (notes et rythmes) et l'information transmise. D'autre part nous entendons qu'une information n'est surtout pas une absence de signification. La musique signifie, elle in-forme. Il nous importe d'analyser cette nouvelle composition épistémologique et sociologique qu'apporte la conjugaison du fait musical à l'ère numérique.

Si l'objet de notre étude n'étant pas actuellement de retracer l'histoire avec exhaustivité, il n'en demeure pas moins important de saisir les grandes lignes de cette pratique culturelle ancrée dans les racines de l'histoire humaine. L'ajustement musique-informatique n'est pas invraisemblable. L'histoire tend même à montrer qu'elle est prédéterminée. La Grèce Antique rapprochait la musique des mathématiques, à travers les rapports numériques harmonieux pythagoriciens, et notamment à propos de

1 SEVES, Bernard. *L'altération musicale*

l'harmonie des sphères[2]. La musique grecque n'était pas polyphonique, l'harmonie telle que nous l'entendons actuellement n'y était pas présente non plus. Les mélodies étaient jouées à l'unisson, ou au mieux à l'octave; encore que cela fut considéré comme audacieux. Une harmonie est l'art de la formation et de l'enchaînement des accords. Elle est issue du contrepoint[3] et du développement de la polyphonie, et ce essentiellement depuis la Renaissance. Le contrepoint consiste en la superposition des mélodies distinctes. Le Moyen-Âge fut le théâtre d'un tournant musical historique avec la démocratisation des partitions, c'est à dire de la notation musicale sur papier. Ce qui bouleversa littéralement les traditions de transmissions orales. En effet dès lors, la musique fut figée sur papier, c'est à dire les notes, la hauteur, le tempo, etc. Ce qui revient à une sacralisation de l'oeuvre dans la mesure ou l'interprétation est guidée, dirigée par le compositeur, toute notion d'improvisation et d'adaptation due à la transmission orale est amoindrie. Sur papier, une oeuvre se présente telle quelle, et pas autrement. Modéliser le sonore sur papier n'est pas sans poser quelques heurts, il est des facteurs à prendre en compte qui influent directement sur l'interprétation: la fatigue, l'excitation, la tristesse, le mal-être, etc. Cette modélisation s'est basée sur les premiers jets de solfège, qui se stabilisa dès la Renaissance. Sous le Siècle des Lumières, la musique entra dans la période *baroque* avec l'italien Claudio Monteverdi[4], se termine avec (entre autres bien sûr) Bach; puis *classique* qui connu Mozart, Beethoven, Haydn, etc. La musique baroque développa tout un travail sur le contrepoint et l'harmonie, avec une rigueur mathématique exemplaire, une puissance de calcul prodigieuse. En effet le musicologue Guy Marchant a analysé le travail

2 PROUST, Dominique. *L'Harmonie des sphères.*

3 Dont Bach était le maître incontesté, dès 1741, il avait composé L'Art de la fugue, BWV 1080, avec 19 contrepoints.

4 1567 – 1643, considéré comme l'inventeur de l'opéra.

de Bach et a découvert l'utilisation du nombre d'or[5] dans la *Suite en do mineur*. Peu surprenant pour un fervent chrétien que d'utiliser la *divine proportion*. Cette équation parfaite a longtemps était considérée comme le pendant mathématique de la Sainte Trinité. Son utilisation permet d'accéder à des formes parfaites. Sous la période classique le travail harmonique et mélodique fut d'autant plus rigoureux qu'il fut composé avec des contrastes rythmiques nouveaux, tels que des oppositions, ou des cassures. Le travail de Beethoven s'éloigna de plus en plus du classicisme pour s'approcher du romantisme, que Berlioz symbolisa sur le continent européen. Il a notamment rédigé le *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* qui est une référence dans l'art de l'orchestration.

Jusque lors la musique restait une activité singulière, réservée en partie à un certaine caste sociale. Tout le monde ne pouvait pas faire de la musique et se faire connaître. La validation des pairs demeurait exceptionnelle. Peu à peu, elle s'est démocratisée avec les trois révolutions industrielles du 18e, du 19e avec l'invention de l'électricité et de la téléphonie, et à partir de 1970 avec l'émergence de l'informatique et de ses réseaux (Arpanet, Internet). Dès lors les pratiques musicales purent s'inscrire dans des phénomènes d'industrialisation de la culture. Son expansion put favoriser l'expression individuelle, l'accessibilité au plus grand nombre à une pratique à la fois de loisir et exutoire. Le *moi* s'est extériorisé, et a été confronté à d'autres *moi*. Par la suite, le coût de plus en plus faible des premiers instruments de musique, de l'appareil informatique et de l'Internet à haut débit permit d'outrepasser les systèmes d'éditions de production, tout le marché des maisons de disques, des grands réseaux de

5 Le nombre d'or, *ou Divine proportion*, vaut deux fois le cosinus de Pi, lui-même divisé par cinq.

distribution sont en refonte, et doivent s'amarrer dans l'ère du *tout communicant*.

Ce *tout communicant* est littéralement ce que Marshall McLuhan attribuait en affirmant « the medium is the message ». Un objet, qu'il soit réel ou virtuel, matériel ou immatériel, communique tout autant par la forme que par le fond, sinon plus. Les nouvelles technologies permettent de ne pas parfaire le fond, mais d'agencer différentes formes dans le seul et unique dessein d'aiguiser la pertinence du message. C'est à dire qu'un compositeur, de nos jours, a différentes possibilités pour exprimer son message (sentiment d'amour, de sédition, etc.), il n'est plus nécessaire pour lui d'avoir des connaissances et compétences expertes en un seul domaine. Ses aptitudes à s'adapter à différentes formes lui permettent de dresser une architecture complexe pour le message. Il peut par exemple composer une petite phrase musicale, qui accompagnera un vidéogramme, qui lui-même sera les fondations d'une déclamation verbale, et écrite sous forme de sous-titre. Ce faisant il n'exploiterait pourtant pas encore tous les possibles de l'informatique.

Notre approche du fait musical débutera à travers la notion de (d'im)matérialité et de territoire. Nous y étudierons les signes de la discrétisation, auxquels s'adjoint tout un système sémantique qui se meut dans les concepts du réel, du virtuel et de l'actuel.

Ensuite nous énoncerons une loi, *la raison verticale*, qui nous permettra d'apprécier les conciliations et discordes au sein des communautés musicales. Ce qui nous amènera à enclore le fait musical, et sa discrétisation, dans un vaste processus de résistance et de résilience, pour l'homme et par l'homme; pour la musique et par la musique. Pour finir nous mettrons en relief l'hypertrophie et l'hypotrophie de l'auctorialité engendrée.

1. Matérialité et territoire

I hear that you're building your little house
Deep in the desert,
You're living for nothing now,
I hope you're keeping some kind of record.
Leonard Cohen[6]

1.1 Modélisation et discrétisation

Musique et informatique : comment ce probable mélange a pu s'agencer ? Deux disciplines que tout oppose, *a priori*. La première est mouvement, et dessine des courbes dont la beauté n'a d'égale que sa complexité à modéliser. La seconde est un système binaire, que l'on sait fonctionner en terme de 0 et 1, c'est à dire d'un passage de courant électrique ou non. Alan Turing en aura esquissé les prémices avec la fameuse « machine de Turing ». Elle fonctionne très simplement : un ruban divisé en cases contenant chacune un symbole. Se déplace dessus une tête de lecture et d'écriture capable d'interpréter les symboles, et d'en écrire. En fonction de la commande qui lui est impulsée, elle démarre son exécution dans l'état « e1 », remplace le premier 1 par un 0, et ainsi de suite. Ainsi il est possible de coder sur un ruban le décimal *1982* par la suite binaire *1100110000010* par exemple. L'informatique est donc un système discret, c'est à dire qu'elle gère des informations dont la représentativité ne peut s'étalonner qu'à des moments très précis. On établit en effet un échantillonnage de l'objet à

6 COHEN, L.*Famous blue raincoat*, disque *Songs of love and hate*, Columbia Records. 1971

numériser. Mais l'échantillonnage implique une perte d'information sur l'entrée. C'est à dire qu'il ne représente par l'objet dans son entier. Cette étape permettra de transformer un signal continu, dit analogique, en signal discret, dit numérique, par captation d'informations dans un intervalle temporel régulier. Ainsi fait, l'ordinateur pourra enfin enregistrer, analyser, et traiter le signal dans sa globalité.

Un signal analogique relève d'une définition incalculable, à la fois en temps et en valeur. Or l'échantillonnage va procéder à une réduction du signal à une suite de points discrets afin de le numériser. Cette technique vient contredire très directement Anaxagore de Clazomènes[7], seule l'information présente sur le point de capture est numérisée, le reste est pure perte. Or la musique n'est pas un ensemble d'éléments discrets, en dehors des notes, mais on ne conçoit pas de discrétiser ces notes par leur simple nomination. La musique est un ensemble continu. Dans la suite mi – si – mi à l'octave et sol, il est impensable d'y discerner uniquement quatre éléments. Une note a une durée, une hauteur et une fréquence en hertz. On sent directement la difficulté qu'un seul élément (1 ou 0) rencontre à revêtir ces trois caractéristiques. Une fréquence d'échantillonnage trop faible, donnera lieu à des acquisitions trop espacées et, les détails entre deux positions de capture, ne seront pas numérisé. Plus l'échantillonnage sera grand, donc plus le panel d'éléments discrets sera riche et large, mieux la représentativité du continu sonore sera. Néanmoins un des enjeux majeur du numérique dresse une barrière : le stockage. Le stockage des données, bien qu'augmenté avec la pluralité des réseaux, est limitée. Un lecteur MP3 par exemple est physiquement borné, un CD également. Qui plus est il faut également réfléchir en terme d'économie de stockage et de gaspillage. Il

7 Philosophe présocratique à l'origine de la citation « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », reprise par Lavoisier.

incombe à l'informaticien d'observer le signal d'une note et d'en déduire la durée maximale satisfaisante entre les échantillons afin de ne pas perdre d'information, et d'épargner de la mémoire.

1.1.1 Les métadonnées

Les nouveaux formats de stockage de la musique, tel que le MP3, enrichissent la numérisation de l'oeuvre musicale avec les métadonnées. Les données sur les données. Celles-ci incarnent une importance capitale dans la gestion de contenu du Web sémantique. Il s'agit de données suffisamment signifiantes pour faciliter l'accès au contenu informationnel d'un document numérisé, par exemple une chanson, et le rendre utilisable par des agents logiciels. La gestion des contenu ici s'agence sous forme d'étiquettes (des « tags ») au format ID3v1/2, et répond à un triptyque : Contenu – Auctorialité – Matérialisation.

Le contenu concerne la description même de la chanson : titre, titre de l'album, genre musical, etc.

Ensuite arrive la propriété intellectuelle, c'est à dire l'auteur, le copyright, le compositeur, l'interprète, etc.

Et pour finir les caractéristiques « matérielles » : date, format, durée, fréquence... (voir *illustration i*, page 10). Dès lors que les champs sont renseignés, tout un circuit de logiciels peut les analyser, les trier et les interpréter. Il suffit de saisir dans un champ de recherche le titre d'une chanson, son compositeur, par genre ou autre pour répertorier toutes les réponses idoines à la requête. Mais si cette gestion de contenu est un enjeu capital, pour une médiathèque par exemple, disposant d'un large catalogue ;

elle fixe l'impératif de l'exactitude de la saisie de ces métadonnées, ainsi qu'une vérification et mise à jour humaine régulière.

Afin d'éclaircir notre propos imaginons, par exemple, que pour une réunion de première importance dans une entreprise qui réceptionne de potentiels clients, il soit impératif de diffuser de la musique classique discrètement. La requête sera du type « donne moi toutes les chansons de musique classique ». Or une anomalie est découverte dans le « tag » *Genre*, une erreur de saisie a fait du *petit bonhomme en mousse* une oeuvre classique. Nous concevons aisément la déconfiture engendrée lors de la lecture de cette chanson.

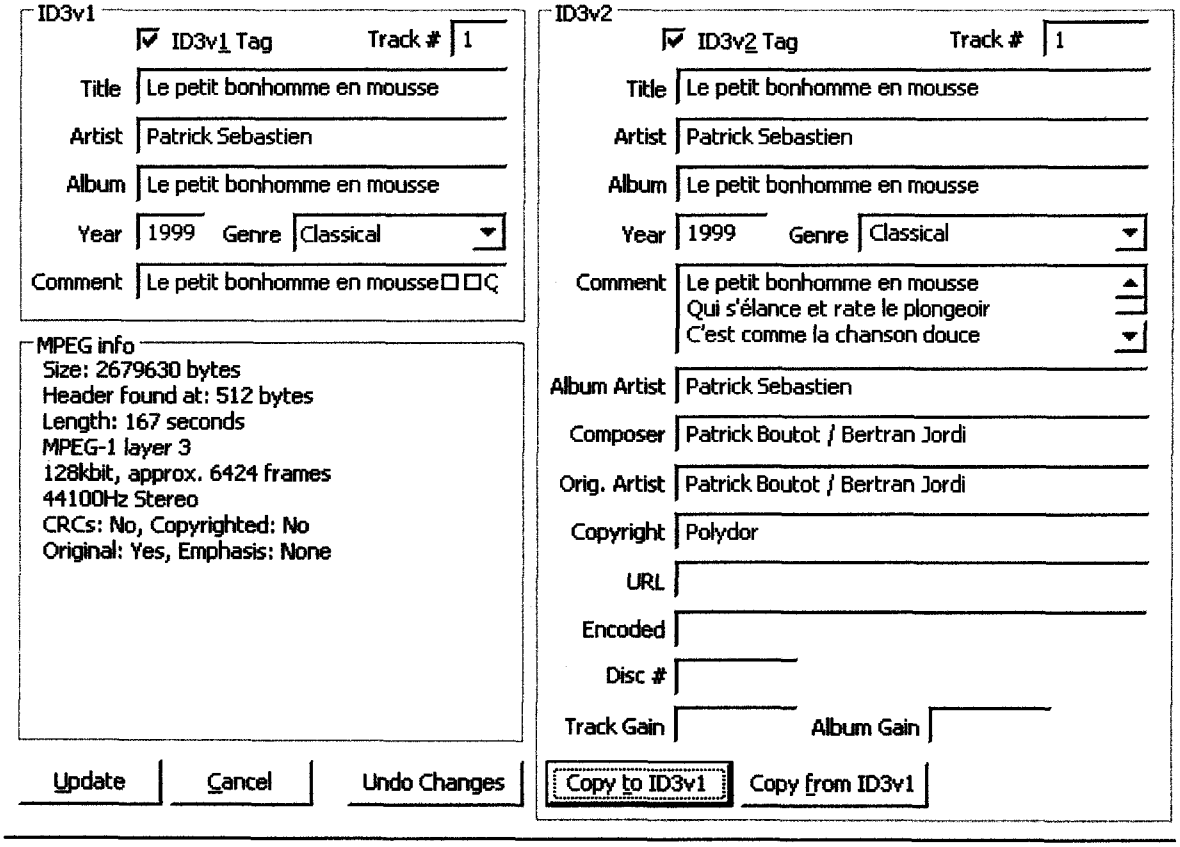


Illustration i: Étiquette "tag" de Winamp

1.2 Le signe et les signaux

1.2.1 Appréciation et fonction de la musique

Nous partons de l'hypothèse que la musique véhicule un message. La question n'est pas tant de savoir si oui ou non elle transmet une information, que de comprendre comment elle opère pour parvenir à ses fins.

La thèse que développe Jean-Jacques Nattiez[8] consiste en cela que dans le fait musical, l'accointance signifiant-signifié n'est pas comparable à ce qu'elle est dans le langage. Il soutient, en effet, que l'organisation syntaxique de la musique ne porte uniquement que sur la forme, tandis qu'une langue met en jeu des contenus de significations dans une logique de relation sujet-prédicat. De fait, parler de discours musical relèverait de la métaphore.

Pour notre part nous maintiendrons l'idée d'un lien fort qui fait de la note (le signal) un signifiant, et du son le signifié. Le son, dans sa tonalité, son timbre et sa modulation, s'entremet entre des valeurs, qui peuvent être esthétiques, subjectives, idéologiques, etc. Dans la *Sonate* pour piano en *mi bémol majeur* (Op. 81a), *Les Adieux,* de Beethoven; les trois premiers accords [sol; ré#] - [fa; la#] - [ré#; sol, do] sur un tempo de 62, signifient plus que jamais la mélancolie. C'est très intéressant car la suite d'intervalle utilisée ici {tierce majeure – quinte juste – sixe mineur} évoque les appels de chasse royaux, jouée par des cors, et donc cette vie de plein air que menaient les nobles. Dans une logique de suite ascendante. Or Beethoven inverse la processus et s'ancre dans une logique descendante de la

8 *Le mécanisme de l'invention dans l'élaboration de la sémiologie musicale*, 1990, vol. 26, n°3, pp. 23-28 (1/2 p.), Presses de l'Université de Montréal, Montréal, PQ, CANADA (1965) (Revue)

séquence, et l'appel de chasse se transforme en adieux. Cette inversion qui dans le langage pourrait relever de l'anastrophe, dévie les notes dans un nouveau contexte, passage du blanc au noir ; du rouge de la chasse, au bleu nuitée de la mélancolie.

L'appréciation de la musique et de son information est-elle nécessairement liée à sa compréhension ? Il existe en chacun des musiciens et auditeurs un moment très précis : l'éveil. Une musique que l'on écoutait par habitude ou autre, subit soudainement un changement de sens, elle devient une puissance de vie, elle nous parle. C'est alors que le message est compris. Mais alors, comment une mécompréhension peut-elle se produire ? Autrement dit, comment une information « envoyée » par le compositeur, peut-elle être sujette à différents possibles d'intelligibilités ? Pour ce, il nous faut emprunter l'enquête menée par Roman Ossipovitch Jakobson à propos des fonctions du langage :

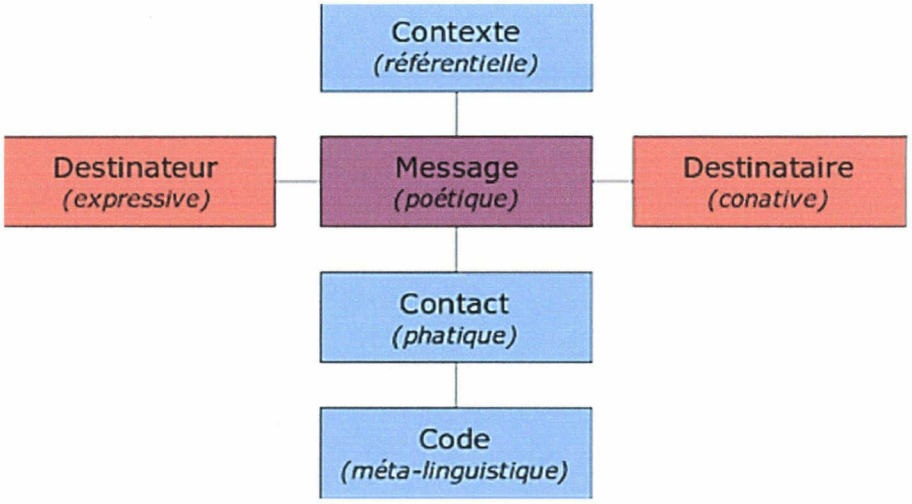


Illustration ii: Schéma de communication générale de Jakobson

Le locuteur enrobe la fonction dite expressive, il informe le récepteur sur la teneur de son message (sentiment, pensée, etc.). Dans un cadre purement signalétique, c'est exactement le rôle de nos étiquettes[9] (genre, commentaire, etc).

La fonction conative (impérative ou injonctive) concerne la réaction du destinataire, son comportement.

La fonction phatique établit ou non le contact entre les deux protagonistes. Elle est, dans notre cas, le monde *online* ou *offline* sur les réseaux, le 0 et 1 de la musique numérique; 0 : rien ne se *passe, arrêt-stop,* 1 : pression sur le bouton *lecture-play.*

La fonction métalinguistique, pour le code, établit le rapport signifiant/signifié, par exemple pour l'accord du la mineur, nous conviendrons qu'il est porteur de l'élégie de Leonard Cohen dans *Famous Blue Raincoat*[10], ainsi que le ré mineur de l'*Ode à la joie*[11]

La fonction référentielle est le contexte, l'univers dans lequel il incombe au destinataire de pénétrer afin de parfaire la compréhension du message. Dans le cadre des *Adieux,* il revient au destinataire d'apprécier le référent descendant des trois accords qui n'est absolument pas celui de la chasse royale, mais plutôt celui du départ de l'archiduc Rodolphe, élève de Beethoven, en 1809, contraint d'abandonner Vienne, suite à la guerre de Wagram[12].

Pour finir, la fonction poétique, celle qui centre le message sur lui-même, sur son esthétique. Il pourrait s'agir du hautbois, au son délicieux, gracieux et emprunt de concupiscence, dans le troisième mouvement de la

9 Les « tags » de Winamp par exemple de la page 10.

10 1971 - Songs of love and hate, Cohen L. Columbia Records

11 Le quatrième et dernier mouvement de la Neuvième symphonie de Beethoven fait preuve d'une fabuleuse innovation : intégrer un choeur et un quatuor vocal chantant le poème de Friedrich von Schiller, *Hymne à la joie.*

12 Victoire de la Grande Armée Française, les 5 et 6 juillet 1809, sous Napoléon Ier, sur l'armée autrichienne dirigée par l'archiduc Charles Louis d'Autriche.

Symphonie fantastique[13] de Berlioz, lors de sa stichomythie avec les cors. Hector Berlioz dira lui-même de cet instrument qu'il « [...] *est avant tout un instrument mélodique ; il a un caractère agreste, plein de tendresse, je dirai même de timidité. La candeur, la grâce naïve, la douce joie, ou la douleur d'un être faible, conviennent aux accents du hautbois : il les exprime à merveille dans le cantabile* »[14].

Une fois ce canevas appliqué à la musique, voyons les sources prévisibles de mécompréhension. *A priori*, elles seraient six. Il serait tout de même merveilleux qu'en musique toutes les conditions soient remplies. Demanderions-nous à l'auditeur de jouer au jeu du puzzle ? Encore faut-il qu'il soit en possession de toutes les pièces. Et s'il en manque une ? Il y a en effet une probabilité très faible, lors de la première écoute de la *Fantaisie en fa mineur piano à 4 mains D. 940* de Schubert, que l'auditeur devine le contexte dans lequel s'inscrit le fameux accord [fa – fa à l'octave – sol# - do] sur la quarante septième mesure du premier mouvement *Allegro molto moderato*. Schubert lui-même n'ayant pas communiqué de « consigne d'écoute ». Tout juste savons-nous que, composée lors des *Schubertiades*, elle fut dédicacée à la comtesse Karoline Esterhazy en avril 1828, dont Franz Schubert semblait être éperdument amoureux. Si bien qu'à partir de là il est possible de l'interpréter (l'accord) comme un ultime élan passionnel, dont le coeur est transpercé par une flèche. Un mouvement de l'âme sur quatre mesures, qui engendre six mesures diluviennes (en triolet) de perles d'affliction. On imagine, avec un romantisme réfugié, le compositeur agenouillé tendant les mains vers le ciel, vers sa belle durant ces six mesures. Néanmoins qui a eu besoin de ce savoir pour saisir l'oeuvre ? Saisir, l'utilisation de ce mot permet de se séparer du mot comprendre.

13 Titre original : *Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties*, créée le 5 décembre 1830 au conservatoire de Paris.

14 *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes,* publié pour la première fois en 1843/4, republié dans une deuxième édition revue et augmentée en 1855.

Entendons-nous bien que désormais il incombe à l'auditeur de saisir une oeuvre, et non plus de la comprendre. Saisir comprend l'idée de captation du vécu, du sentiment, etc., et retire l'idée d'une analyse pragmatique. Car si le contexte de composition favorise la compréhension des causes de la création artistique, il convient de concéder qu'en musique, quelque soit le message, quelque soit l'oeuvre, seul le destinataire (la fonction conative) est responsable et autonome dans son écoute de l'oeuvre, dans son interprétation du signifiant en tant que tel signifié. L'écoute nous renvoie à nous-même, à notre intérieur. Il déclenche en nous des bouleversements physiologiques et neurologiques pouvant entraîner le corps lui-même, le corps en personne. Donner du corps à la personne, donner de la personne au corps.

Alors comment « vivre » une oeuvre musicale, si la fonction référentielle peut être écartée ? C'est à dire, comment notre être est capable de s'approprier un territoire, *a priori,* inconnu ?

1.2.2 Percept et affect

Les travaux de Gilles Deleuze nous seront précieux dans notre enquête. Il s'attache à identifier trois personnages[15]: le philosophe, le scientifique et l'artiste. Le scientifique crée des fonctions. La philosophie est l'activité qui crée des concepts. Deleuze et Guattari ont développé le concept de *ritournelle*[16]. La ritournelle est liée au problème de la *déterritorialisation*,[17] elle est ce petit air « tra-la-la » aux dimensions cosmique qui permet

15 Deleuze & Guattari - Qu'est-ce que la philosophie ? Collection " Critique " - Les éditions de Minuit 1991.
16 Deleuze & Guattari - Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2. Collection " Critique " - Les éditions de Minuit 1980.
17 Deleuze – L'abécédaire – Par Pierre-André Boutang - 1988

d'entrer et de sortir dans ce que l'artiste regarde, et que nous ne voyons pas, ou du moins que nous ne regardons pas. Par volonté, ou par incapacité. C'est par exemple ce motif[18] [sol – sol – sol – mi bémol] en parallèle à [fa – fa – fa – ré] dont Beethoven décrira, justement, lui-même, comme étant le destin qui frappe à la porte. Tandis que le motif devient Destin (qui frappe à la porte), le Destin devient autre chose que destin, la musique est prise dans un « bloc de devenirs[19] », « deux devenirs dissymétriques », la musique devient Destin, en même temps que le Destin devient autre chose dans la musique. Comment est-ce possible ? Quel mécanisme amène ce bloc de devenirs ? C'est là qu'intervient le personnage (conceptuel) deleuzien de l'artiste. L'écoute de son oeuvre, de sa composition s'empare de nous dans des perceptions et de sensations. Ces deux dernières étant des phénomènes d'ordre psychologique, nous relient au monde par l'intermédiaire de nos sens. Cependant nous ne pouvons pas dire pour autant que l'artiste créé des perceptions et des sensations. Deleuze voit plutôt en lui un créateur de percepts et d'affects. Créer un percept c'est« construire un ensemble de perceptions et sensations qui survivent à ceux qui les éprouvent[20] ».

Et à cet égard, il est un auteur, un écrivain qui remplit sa fonction avec brio : Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski. En avril 1849 il est arrêté et est déporté pour une période de dix ans dans un bagne en Sibérie. Au sortir, il rédigea *Souvenirs de la maison morte,* un récit romancé de son emprisonnement. C'est à dire, qu'il part d'un cas très personnel, sa séquestration qu'il décrit, là toute la magie de la littérature russe s'accomplit, il ne fait pas que décrire les perceptions et sensations qu'il en a ressenti, mais il écrit comme personne n'a jamais écrit l'horreur de l'enfermement dans l'enfermement : l'hôpital du bagne. Sur la deuxième partie, il consacre

18 Ludwig van Beethoven – Cinquième symphonie, en *ut* mineur, opus 67, parfois sous-titrée *La symphonie du destin.*

19 Deleuze - Anti Oedipe et Mille plateaux : Cours de Vincennes sur la musique - 03/05/1977

20 Deleuze – L'abécédaire – Par Pierre-André Boutang - 1988

trois chapitres, à proprement parler, de percepts sur ses séjours hospitaliers. La terreur des punaises et puces sur les paillasses qui fourmillent de partout sur les patients. Les fous qui hurlent jusqu'à en rendre leur folie contagieuse aux sains d'esprit, la chaleur inquiétante des robes de chambre à enfiler. Le personnage ici est élevé au rang de percept, c'est un agencement d'impressions visuelles et auditives, c'est une composition affranchie radicalement à celui ou celle qui l'éprouve. Dostoïevski *donne une éternité à ce complexe*. L'artiste créé en ce cas aussi des percepts, englobés dans des *affects.* Les affects sont ces blocs de possibles qui sont autant de devenirs pour celui qui les perçoit, c'est des devenirs qui débordent celui qui passe par eux, qui excèdent les forces de celui qui passe par eux. Le grand compositeur fait percevoir, il fait voir un flot de vie, une effusion de l'âme. Deleuze résume ainsi : « Les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme, comme les percepts sont les paysages non humains de la nature ».

C'est sur ces dires que nous maintenons l'idée d'un lien fort entre le signal et le signe. Selon Hennion, « les objets, et au premier chef les oeuvres d'art sont tous annexés à l'empire des signes, ou rapportés aux constructions des « acteurs eux-mêmes », ou encore abandonnés à leurs spécialistes – sans une théorie pleine de la médiation, ils ne peuvent pas être pensés socialement[21] ». Les signaux sont tout autant que le signe – et par là même *le signifieur* [compositeur, etc.] - répétitions de différence, des puissances de devenirs. Le langage informatique constitue la musique d'unités discrètes qui présentent un complexe d'indexation monumental. Comment le professionnel de l'information va s'en sortir ? Comment va-t-il organiser sa médiathèque, par exemple, en terme de gestion de contenu ? Nous nous accordons à

21 HENNION, A. La passion musicale, une sociologie de la médiation.

penser que le système d'indexation le plus idoine est neutre, par compositeur, genre, ou période. Les documents sonores répondent à la classification MASSY. C'est un classement systématique et alphabétique par classe : Classe 1, *les musiques d'inspiration afro-américaine.* Classe 2, *Rock et variétés internationales apparentées*, jusque la classe 9, *les musiques de traditions nationales*, etc. Ne pourrions-nous pas songer à déjà effectuer un premier tri en mettant d'un côté les grands compositeurs créateurs d'affects (et par là même de percepts) et d'un autre côté les autres ? Le discours semble radical, il pose des problème d'éthique, de hiérarchisation de valeur; en vertu de quoi, il est impensable d'effectuer ce premier choix. Le mot « tri » a lui seul fera hérisser les poils. Alors dans ce cas, ne pourrions-nous pas imaginer *discrètement* inscrire un champs dans les métadonnées (étiquettes/tags) à renseigner à ce propos ? Une case à cocher ? Le souci est le même, le professionnel de l'information a un code déontologique à respecter. Néanmoins nous ressentons un *manque*. En terme de gestion de contenu, il y a une information primaire primordiale, l'affect, qui n'est pas traitée. C'est à dire non pas qu'elle soit négligée, mais plutôt foncièrement écartée, sous le despotisme de la neutralité. Pourtant nous ne cessons jamais de n'avoir qu'un seul objectif, une seule visée quand nous entrons dans une médiathèque pour dénicher la perle rare, l'Oeuvre qui nous fera frémir, qui nous *déterritorialisera*, qui nous entraînera dans une puissance de vie, un bouillonnement de couleurs, qui nous montrera des tableaux que parfois même le plus virtuose des peintres n'oserait jamais concevoir. Comment peindre la huitième symphonie de Schubert, dite *inachevée*[22]? C'est auprès de cette information là que l'usager vient. Et pourtant il n'a aucun moyen de la trouver avec les outils mis à disposition, sinon que par des ouïe-dire. Mais comment effectuer cela ? Comment inscrire une donnée

22 Elle n'est composée que de deux mouvements : 1. *Allegro moderato en si mineur*, 2. *Andante con moto en mi majeur.*

subjective, très personnelle, dans un système d'indexation ? La question ne se pose pas, on ne le fait, on ne s'intéresse pas à la donnée subjective, mais uniquement à la question si oui ou non telle oeuvre, ou telle oeuvre est porteuse d'affects. Qui a la légitimité de le décider ? On ne peut pas décemment opter pour le critère de la popularité. Ce qui est apprécié par le plus grand nombre, n'est pas toujours porteur d'affect. Une première objection serait de dire que l'usager peut toujours se rapprocher d'un professionnel et lui demander conseil. Or l'utilisation des réseaux informatiques (consultations de catalogue en ligne) aussi bien en local que mondial avec l'Internet, incite l'usager à une autonomie de recherche. Dans le doute, sans solution, les professionnels de l'information s'abstiennent. Mais pour combien de temps peut-on encore ignorer cette particularité là ?

Il faudrait peut-être prendre en compte les part de marché que gagnerait un industriel à se profiler dans un tel horizon de recherche. Il nous semble qu'il y aurait un marché important à exploiter dans cette veine. Nous pouvons aisément imaginer un cas de *push/pull* de la collecte d'information: un nombre non négligeable d'Internautes reçoivent par email, ou sur leur page d'accueil favorite leur horoscope. Un robot pourrait lire les mots de cet horoscope, et proposer en même temps telle ou telle oeuvre. Autre exemple, un internaute navigue sur le site d'un vendeur de disque, et dans le cadre d'une recherche avancé, il inscrit des émotions, des couleurs, etc. En ce sens un robot dit intelligent collectera les informations, et ajouterait un message du type « Un coup de blues ? Écoutez *untel* », « Vous venez de vivre une rupture ? Qui de mieux que *untel* pour partager un bout de chemin avec vous ? », *et cetera desunt.*

1.3 Aréalité et virtualité

« No matter how spontaneously [...]
the artist may unbosom himself,
he needs interpreters and mediators
in order to be properly understood and duly appreciated.
He has need of a whole series of
mediators and instruments of mediation »
Hauser

1.3.1 Différenciation et différentiation

Un objet réel a deux images, une virtuelle et une actuelle. L'image virtuelle représente l'ensemble des possibles que constitue l'objet réel, et l'image actuelle correspond à un élément tiré de ce bloc à un *temps t* très précis. La différenciation est le fait d'actualiser un élément de l'image virtuelle. En lexicologie, nous appellerions ceci onomasiologie. C'est à dire que dans un complexe de possibles en devenir, la différenciation extrait un élément du virtuel, qui de fait devient actuel. La différentiation, quant à elle, est en quelque sorte le développement inverse, d'un élément actualisé, on ré intègre l'image virtuelle. Afin de filer la métaphore de la lexicologie, nous nommerions ceci sémasiologie. Dans sa thèse soutenu en 1968, Deleuze explique comme suit : « La différentiation détermine le contenu virtuel de

l'Idée, et la différenciation exprime l'actualisation de ce virtuel, et la constitution des solutions[23] ».

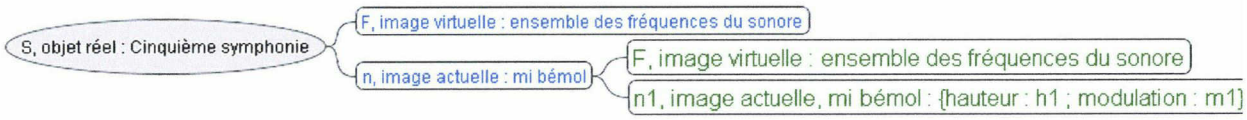
Afin de bien intégrer ces notions, nous allons progressivement avancer à travers deux exemples très simples, le premier sera mathématique, et le second sera la Cinquième symphonie de Beethoven.

[24]Soit *A*, une aire spatio-temporelle, dans laquelle $\mathbb{R}$ représente l'ensemble des nombres, allant de - ∞ à + ∞. Soit *I*, un intervalle comprenant un panel de nombres, et *a* un nombre sélectionné particulièrement à un temps *t* précis. *I* est objet réel, il a pour image virtuelle $\mathbb{R}$, et pour image actuelle *a.* La différenciation consiste en cela de passer de l'image virtuelle $\mathbb{R}$ de l'objet réel *I* à son image actuelle *a.* Inversement, la différentiation de l'objet réel *I* fait glisser l'élément actuel *a* vers son image virtuelle $\mathbb{R}$. Celle-ci étant la réunion de toutes les images actuelles de *I.* $\mathbb{R} = a_{n1} \cup a_{n2} \cup a_{n3} \ldots$ C'est à dire que l'image virtuelle *n'est rien d'autre* que ces réunions d'éléments actuels.

Soit *F* l'ensemble des fréquences du son. Soit *S* l'objet réel, la Cinquième symphonie. Soit *n*, la note extraite de la symphonie, prenons le mi bémol, la quatrième note de l'oeuvre. L'objet réel *S* a pour image virtuelle *F*, et pour image actuelle *n*. Cette dernière est impalpable, étant une fréquence, mais aussi étant élément informatique discret. *n* est aussi aréel, situé dans A, agissant sur le corporel. L'aréalité « est un mot vieilli, qui signifie la nature ou la propriété d'aire (*area*)[25] ». Cette note qui siffle dans l'air, qui échappe à tout emprisonnement. Par glissement et actualisation le

23 Différence et répétition
24 Nous invitons notre lecteur à se référer à l'annexe pour y observer le schéma explicatif.
25 Vocable ré actualisé par Jean-Luc Nancy

vocable virtuel désigne la représentation d'une réalité ou d'un concept par numérisation sur un support multimédia. De fait, nous pouvons aisément définir *n* – mi bémol – comme étant un objet réel actuel, aréel et virtuel[26].



ation iii: Cartographie conceptuelle 1 de l'objet réel S

Par différenciation nous *obtenons* le mi bémol composé d'un signifié et d'un signifiant. L'image virtuelle (dans le sens Deleuzien) est un bloc de possibles en devenir chargé de signifiants et de signifiés, l'image virtuelle ne signifie pas en particulier; mais étant la réunion de toutes les significations elle signifie tout. C'est à dire qu'elle n'est pas saisissable pour autant. Si nous prenons pour objet réel une Idée, son image virtuelle est le *Monde des Idées* de Platon. Ce « monde », nous ne pouvons pas le saisir intégralement. Ou alors le documentaliste aurait une activité confinant au divin pour l'indexer ! Cependant toute image virtuelle n'entre pas dans ce moule, et nous pouvons penser indexer les possibles de *F*. Dans le cas de la *Cinquième*, le signifiant mi bémol signifie le Destin. Dans *Famous Blue Raincoat*, le la mineur signifie l'absence (le manque), et finalement par synecdoque l'amour. Alors que désire exactement le musicien avec cette note ? Exprimer ce Destin, cette absence, cette distance, son amour, etc. Oui très bien, nous avons compris cela, si bien qu'il est un peu simplet de tirer une telle conclusion aussi hâtivement. Il est évident qu'il ne désire pas exprimer cet amour en particulier, ou cette absence, mais plutôt l'Idée d'amour, par exemple. C'est à dire qu'il ne désire pas l'amour de telle ou telle femme en particulier, mais plutôt son *image virtuelle,* la Femme.

26 Nous invitons notre lecteur à se référer à *l'illustration iv* en annexe *Cartographie conceptuelle 2 d'un objet réel S*

L'affect. L'auditeur n'est pas intéressé par la femme en particulier que convoite le compositeur (sauf cas de proximité) mais celle qui lui-même très précisément aime, et véritablement l'idée de femme. L'artiste crée des affects, un bloc de possibles. L'auditeur, à l'écoute d'une oeuvre musicale (l'objet réel), va extraire du percept (l'image virtuelle) créé, une image actuelle, par exemple la femme. « Désirer, c'est construire un agencement[27] ». Quand le compositeur désire numériser sa musique et la rendre accessible sur Internet, ce n'est pas cela qu'il souhaite. Réellement il désire autre chose, la numérisation et l'accession ne sont que des matériaux pour un agencement qui le dépasse. Le compositeur qui a recourt à des interfaces coordonnant le réel et le virtuel entre dans un complexe bien plus grand qu'il ne l'imagine.

1.3.2 Symboles et médiation

Affirmer que l'objet sonore est intégralement aréel, c'est renoncer à la proximité, aux contacts avec les dispositifs, avec ces *membres fantômes*[28] dont nous disposons. Si jusqu'à présent, jouer de la musique est une affaire réelle et concrète (percussions, cordes frappées ou pincées, etc.), « une pensée de l'aréalité originelle des corps musicaux ouvre aussi [...] de nouvelles perspectives organologiques pour ce qu'on appelle souvent, et de manière confuse ou incantatoire, la *réalité virtuelle*[29] ». La musique, allant de sa conception, sa composition, sa production à sa diffusion est une affaire virtuelle bien réelle. L'investigation des ingénieurs consiste en la mise au point d'agencement entre dispositifs et médiations.

27 Deleuze – L'abécédaire – Par Pierre-André Boutang - 1988
28 SZENDY, Peter.
29 *Ibid.*

Cet agencement nécessite un système de symboles et de médiations. La symbolisation est « la capacité de faire valoir une chose pour une autre[30] ». Mettre un son à la place des choses, mettre en musique des percepts. Des instruments rallongeant le corps. Le virtuel qui rallonge l'homme. Le pari, si nous nous permettons l'expression, de cette médiation est de faire coïncider l'information et l'événement. Faire en sorte que la musique ne se pose pas en faux, et qu'elle puisse bénéficier d'une qualité de proximité, confinant à l'intimisme. La médiation est à la musique ce que la traduction est au texte[31]. Si un premier élément de médiation assure cette proximité, par conséquence les autres acteurs de la médiation bénéficient d'un bilan positif pour s'affirmer. Hennion illustre son propos ainsi « La plus grande fidélité d'un intermédiaire, comme l'enregistrement, renforce l'activité continue des autres médiateurs de la musique ». Ce qui incombe au médiateur ici et de faire une critique de la communication, analyser l'effet de présence à distance « comme corruptrice du lien social[32] ». La médiation doit s'éloigner de ce qu'on l'a désigne : responsable de la montée de l'individualisme. En effet Weissberg pose la médiation en faux dans son rapport de proximité. Il la dénonce comme brisant les liens « sociaux et séparant les collectifs ». Ce qui n'est pas sans penser à Guy Debord « Tous les biens sélectionnés par le système spectaculaire sont aussi des armes pour le renforcement constant des conditions d'isolement des foules solitaires[33] ». Weissberg reprend l'idée de spectacle, auquel il ajoute le préfixe grec *cyber* : un cyber spectacle. Le spectateur gouverne partiellement le spectacle, et peut mener une existence virtuelle à la carte. En parti seulement en effet, car ce cyber spectacle a pour rouage l'auto

30 WEISSBERG, J.L. *Présences à distance.*
31 HENNION. *La passion musicale : de la représentation musicale : de la membrane à la numérisation*
32 WEISSBERG, J.L. *Présences à distance.*
33 DEBORD, Guy. *La société du spectacle*

médiation. Ce qui nous semble paradoxal, *auto* renvoit à soi-même, et *médiation* invoque l'intervention d'un tiers. Quand bien même la médiation serait translucide « elle mobilise des automates en position tierce -de nouveaux types de médiateurs- dont les robots et guides de recherche sont [...] les plus purs exemples[34]. » Elle est également à contribution de l'industrie de la culture, le commerce et le service en ligne ; qui aspire à plus d'immatérialité, moins de lourdeur physique, moins de matières industrielles, moins de rapports sociaux. Cependant l'auteur n'affirme pas que l'Internet (les réseaux) abroge(nt) la notion de lieu. Au contraire il la redéfinit, la retravaille « en mêlant uni-présence physique et pluri-présence médiatisée[35]. » Autrement dit, la déterritorialisation déclenche une autre localisation, et si les réseaux congédient certains intermédiaires, ils font alors apparaître de nouveaux mécanismes médiateurs. Le mécanisme médiateur le plus utilisé sur la toile étant l'hypertexte[36], ou l'hypermedia. C'est un système de noeuds et de liens permettant de passer d'un document directement à un autre. l'hypertexte/media est indéfiniment partageable, ce qui en fait un outils de communication riche, son ubiquité permet le travail collaboratif. Elle permet une économie cognitive liée à la nécessité de contextualiser l'information, dans la mesure où ce contexte serait toujours déjà présent dans les liens mobilisables, qui potentiellement peuvent augmentés, actualisés quasi instantanément.

"Le problème de l'intelligence collective est de découvrir ou d'inventer un au-delà de l'écriture, un au-delà du langage tel que le traitement de l'information soit partout distribué et partout coordonné..."[37].

---

34 WEISSBERG, J.L. *Présences à distance.*

35 *Ibid.*

36 Vocable inventé en 1965 par Ted Nelson bien que le concept fut inventé en 45 par Vannevar Bush, dans le système hypertextuel qu'il avait conçut : MEMEX

37 LEVY, Pierre. *L'intelligence collective*, La Découverte, Paris, 1994, p. 15

2. Résistance et verticalité

Are my longings to be blamed
For not seeing heaven like you would see;
Why is a song a world for me?
...And you will know us by the trail of dead[38]

2.1 La raison verticale

2.1.1 Le léger et le dégénéré

Adorno divisait la musique en deux catégories : « sérieuse » et « légère [39]». Il appliquait ce dernier qualificatif au jazz notamment, en y voyant là une industrialisation commerciale de l'art musical. « Tout le système du jazz, avec la distribution gratuite des partitions aux: orchestres, est fait de telle sorte que l'exécution effectuée serve à. promouvoir l'achat des réductions pour piano et les disques ». C'est à dire qu'il ne divise non pas la musique en deux, mais plutôt l'information musicale. Ce qui nous chagrine sans contredit, c'est la teneur radicale de ses propos. Les deux adjectifs employés ne sont pas suffisamment objectifs, et nous n'imaginons pas un professionnel de l'information classer une collection sous de telles attendues. Cependant, force est de constater qu'il conviendrait d'étudier la

38 and you will know us by the trail of dead. *Another morning stoner*, disque *Source Tags & Codes*, Interscope records. 2002
39 Adorno. *Le caractère fétiche dans la musique.*

question afin d'y apporter quelques éléments de réflexion pouvant aider à saisir au mieux la complexité, contre laquelle un documentaliste, par exemple, est confrontée.

La musique dite *légère* correspond à une masse non négligeable radiophonique, et est de plus en plus liée aux sonneries de téléphones portable, qui représente un marché en expansion. Cette musique se réduit très souvent à un seul *riff*, soit une courte phrase mélodico-rythmique, permettant à elle seule d'identifier la chanson. Par exemple, le titre *Money*[40] des Pink Floyd [et nous ne réduisons pas ici Pink Floyd à la musique *légère*, au contraire) illustre parfaitement la notion de *riff*. Les *managers* de maison de disque demandent à leurs « artistes » de réduire une chanson de trois minutes à une minute trente (au mieux) afin d'en faire une sonnerie de téléphone portable. De fait l'information musicale est passée du stade de *poiesis* à la *praxis*. Elle n'est plus, en effet, sa propre fin; mais trouve plutôt sa finalité en dehors d'elle-même. Ce glissement sémantique est une illustration de la perte de représentation de la musique. Elle cesse, désormais, de représenter sa propre effectivité. Et plus que jamais rejaillit la question de l'artiste/artisan. L'artisan suit un plan afin de réaliser son oeuvre. Il a recourt à une technique, et son oeuvre a une utilité (par exemple, la chaise). Par essence la technique est un moyen en vue d'une fin. Cette fin pré-existe à sa réalisation et au choix du moyen distinctif à sa création. Elle est établie par l'homme, c'est une cartographie mentale, de même que le moyen. Voici la conception la plus courante de la technique, une conception qui est anthropologique (la technique est de l'homme et pour l'homme) et instrumentale (la technique n'est qu'un instrument efficace et rentable pour réaliser une fin préétablie).

40 Dark side of the moon, 24 mars 1973, écrit par Roger Waters.

Or, dans le champ de l'art, il est possible de remarquer que la technique n'a pas le même objectif. *La roue de bicyclette* de Duchamp, cet objet, dont la finalité est la mobilité, est vidé de l'usage qui le définissait et l'établissait en tant que roue de bicyclette. Cette transformation, ce déplacement opéré par Duchamp expose donc la roue de bicyclette dans une certaine inutilité pratique, débarrassée de la finalité qui la faisait être. L'oubli imposé par son usage disparaît au profit de sa simple présence. Duchamp utilise une jolie expression pour désigner ce genre d'objet. Il les appelle des machines célibataires, car elles, ces objets techniques, ne sont plus mariés, c'est-à-dire liés, à une finalité. Nous avons alors l'intime conviction que l'oeuvre de l'artiste n'entre pas dans le canevas idée – réalisation – concrétisation. Nous touchons là à une complexité astronomique. Nous pensons alors aux grands minimalistes américains tels que Steve Reich et sa musique de phrase. Ou alors John Cage, mondialement connu pour l'une de ses pièces qui se nomme 4'33". Elle consiste en un silence de 4 minutes et 33 secondes au cours de laquelle le pianiste ne joue pas. Mais ce silence n'est pas silencieux : il y a les bruits du lieu qui accueille cette oeuvre, agitations qui viennent la composer et que Cage ne pouvait aucunement déterminer à l'avance. Mais la logique de l'artiste qui compose de la musique pour téléphone portable, par exemple, son objectif est de toucher un large public et d'engendrer des profits. Nous pourrions également citer certaines musique de publicité, les 'tubes' estivaux éphémères. Il s'agit ici véritablement d'une production musicale qui suit le canevas idée-réalisation-concrétisation. Cette musique (légère) a ici une utilité, une finalité (commerciale). De fait, il s'opère un autre glissement sémantique, et le créateur ne serait plus artiste, mais véritablement artisan. Illustrant pleinement le sens latin *ars* du mot art. L'artiste est en plus spectateur de la naissance de son oeuvre, contrairement à l'artisan qui sait comment sera le

fruit de son travail. Nous n'affirmons pas que l'usage de la technique en musique fait passer du statut d'artiste à artisan. Un musicien peut composer en appliquant la logique de l'harmonie des sphères (Pythagore). Iannis Xenakis, a composé Metastasis, en suivant des règles mathématiques. C'est un cas intéressant, il a suivi un plan: les mathématiques l'ont guidé dans sa composition, et il en arrive à une oeuvre, dont cependant, il ignorait tout de sa représentation finale. Qu'est-il ? Artiste ou artisan ? Prenons un exemple plus éloquent : Bach. Ce dernier clamait que la musique est 10% d'inspiration et 90% de travail. Nous savons pertinemment qu'il composait en suivant la logique du nombre d'or (entre autres). Comment le situer ? Artiste ? Artisan ? Artiste, car il ignorait la représentation finale de son oeuvre ? Artiste car son oeuvre n'a pas d'utilité (toujours avec les nuances à ce propos) ? Artisan, car il suivait un plan ? Est-ce que Cage et Bach pouvaient savoir ce qu'ils faisaient ? Voyaient-ils un lien direct entre leur pensée et sa réalisation effective ? Bien sûr, en dehors de la musique même, cela soulève la question de pouvoir savoir ce que nous faisons.

2.1.2 Loi de la raison verticale

Prenons une temporalité t très précise et une sphère géographique S, dans lesquelles s'inscrivent deux raisons (x ; y). Le problème que rencontre Adorno, *a priori*, n'est pas tant dans la distance entre x et y, autrement dit, le fossé, l'écart entre les deux; mais plutôt la hauteur, c'est à dire, la différence de niveau. Nommons cette distance d, et ce niveau h. Pour éclairer nos propos, nous concevons et énonçons trois grandes relations: l'Effet de Divergence Verticale (E.D.V.), l'Effet de Divergence Horizontale (E.D.H.), et l'Effet de Convergence & d'Accession (E.C.A.).

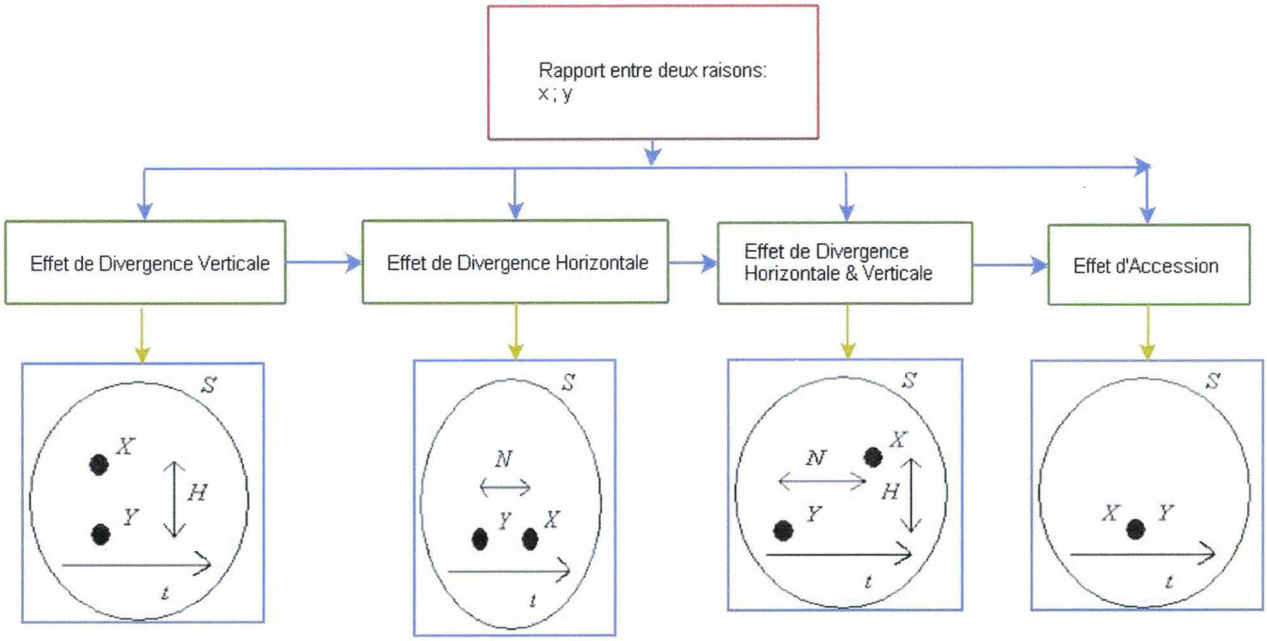
Pour l'E.D.H, il s'agirait, par exemple dans le domaine de la musique, d'un groupe au sein duquel deux personnes qui ont les mêmes intérêts musicaux et influences, et simplement par exemple, le premier a une plus grande technicité que l'autre. Ou alors ces goûts changent sensiblement, mais toujours sur la même ligne, et toujours rattrapables naturellement par le second. Voilà, dans la notion d'horizontalité, il s'agit d'une évolution naturelle commune aux deux raisons (*x* ; *y*). Dans ce cadre, il est possible d'envisager une comparaison entre les deux. Nous pourrions prétendre que *x* est plus performant que *y*, etc.

Or, dans le cadre de l'E.D.V, *x* se différencie d'*y* sur le niveau, la hauteur, nous ne pouvons plus les comparer. Pour illustrer nos propos, prenons deux cas, le premier *x* vise à une production musicale d'ordre commerciale, et le second vise à la création de percepts. Ce que désire le premier, c'est engendrer des bénéfices. Le second, *y*, considère la musique, et par là même l'acte de création, comme une résistance. Par exemple il résiste « aux entraînements et aux voeux de l'opinion courante, à tout ce domaine de l'interrogation imbécile ».[41] Comment pourrions-nous les comparer ? Il nous est impossible d'établir une hiérarchie de valeur, une conception n'est pas plus méprisable que l'autre. Ou plutôt, n'est pas moins honorable. Gagner de quoi vivre sa vie manière honnête est on ne peut plus honorable. Pourtant nous sentons que « chez les artistes » il y a une large mésestime à ce sujet.

Notre dernière loi, E.C.A., envisage dans une temporalité initiale *(t1)*, où *x* et *y* en sont exactement au même point, il n'est pas exclu de passer par les EDH & EDV, respectivement dans des temps {*(t2);(t3);t4);(tn...)*} et de

41 Deleuze – L'abécédaire – Par Pierre-André Boutang - 1988

revenir à la phase initiale en (t_{n+1}), converger en un seul point, une nouvelle fois.



stration iv: La raison verticale : divergence, convergence & accession

La raison verticale nous permettra de poser un premier jalon dans une sociologie du fait musical. Elle nous habilitera à retracer certaines origines des dissensions et concordes au sein des diverses communautés. Ce qui nous aidera à passer du statut d'un vaste système sémiotique à celui de langage musical. Issue d'une réalité anthropologique, le besoin de métamorphoser le symbolique vers l'intelligible se fait ressentir, au fur et à mesure que les technologies amplifient le mouvement d'individualisation et d'individuation, notamment dans l'acte de résistance et de résilience.

2.2 Résistance et résilience

« Music begins where language ends »
Kierkegaard

2.2.1 Définitions et enjeux

La résistance est la qualité d'un corps qui réagit contre l'action d'un autre corps. L'action de ce dernier étant considérée comme par trop envahissante. La résilience est la capacité à gérer des variations plus ou moins importantes d'un état, afin de retourner à un état d'équilibre. Lorsque les capacités de résistance et de résilience d'un individu sont dépassées, il sombre dans la souffrance. Communiquer signifie résister, fondamentalement. Correspondre, échanger, établir un rapport, etc., tous ces verbes en sont des synonymes. On ne communique jamais que pour laisser des traces et des signes de soi. L'enjeu est de ne pas de ne pas s'abîmer dans l'oubli. La communication est un processus de résistance pour et par la vie. L'information musicale établie un rapport, un triptyque identitaire-relationnel-territorial.

Des enjeux identitaires, car la communication fait état de l'image de soi, et de notre position face à autrui; donc relationnel, car la musique établie indéniablement un rapport entre les hommes. La communication délimite un terrain: si nous parvenons à comprendre autrui, nous pénétrons son « chez lui ». Aussi absent que puisse être l'autre, il sera présent à nos

côtés, au moment de l'écoute. Cette notion de territoire musical est vraiment importante. L'objectif de l'artiste est de sortir de la musique par la musique. Oublier la musique, grâce à elle-même. Transporter dans des contrées lointaines, dans d'autres territoires, ailleurs. Elle doit amener ailleurs voilà. Et une fois cet ailleurs atteint, l'écoute demeure facultative. L'entremêlement des mélodies se doit d'être puissant car il sera les fondations de cet autre part, mais en même temps il devra être un élément discret. En ce sens la musique n'est pas désintéressée. C'est un moyen de transport qui demeure béant de jolité, ami de la poésie, désireux de dessiner l'élégance du monde. La musique se doit d'être alors un processus de déterritorialisation. En quoi ce triptyque est-il révélateur de toute une sociologie de l'information musicale ?

2.2.2 Homme et rythme torturants, âme et mélodie torturées

À un moment particulier de son histoire elle fit face à une dichotomie bouleversante : torturée, elle devint objet de torture. Dolente, elle était douloureuse. Effectivement, Pascal Quignard[42] nous rappelle que «*La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945... Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort... Il faut entendre ceci en tremblant: c'est en musique que ces corps nus entraient dans la chambre.* ». Véritable rouleau compresseur, elle rythmait le quotidien des prisonniers dans les camps

42 QUIGNARD, Pascal. *La Haine de la musique*

d'extermination (réalité malheureusement bien peinte par Primo Levi dans *Si c'est un homme*). Aucune autre forme d'art, littérature, sculpture, peinture ou cinéma n'eut cet effet de complicité dans la grande machinerie de la mort de la Shoah. Il est bien entendu envisageable qu'elle fut pour les déportés également une évasion spirituelle, mais le poids accablant des souffrances endurées et visibles sur les visages meurtris ne pouvait que rappeler à l'ordre : chaque note est une sommation, un ultimatum, un rappel à la soumission, l'humilité, l'avilissement et le déclin de l'être. Ces âmes furent déchirées par le silence accablant de Dieu, du Monde et de la Musique. Cette déréliction entraîne l'humain, évidemment, mais aussi le fait musical. Dans sa folie, l'homme fait d'un Art un instrument de cruauté. Autrement dit, la présence de la musique a contribué à la production d'absence. Cet instrumentalisation n'est pas sans conséquence, l'Homme et la musique, deux puissances de vie, s'assassinèrent eux-mêmes : l'Homme s'est poignardé et a étranglé la musique; la musique s'est égorgée et a massacré l'Homme. Il nous revient désormais de penser et panser ce crime suicidaire, c'est à dire de s'en relever, humbles mais avec énergie. De faire jaillir la sève de la vie et la transmettre en tant que puissance de vie. Mais *comment croire en la musique après Auschwitz*[43] *?*

Nous nous heurtons à une première difficulté, l'absence est un « objet qui ne peut ni se détruire ni s'oublier[44] ». Second contretemps, la musique n'est pas un corps humain vivant pouvant être puni de son crime, ni même implorer le pardon. Troisième *impedimenta*, comment l'ère informatique prétend y contribuer ?

43 Pour reprendre le titre de Hans Jonas : *Comment croire en Dieu après Auschwitz ?*
44 WAJCMAN, Gérard. *L'objet du siècle*

Pour aider la musique et l'homme dans le processus de résilience, il faudra convoquer l'image virtuelle de l'objet réel « art musical ». L'homme va explorer toutes les facettes de l'art pour soutenir créer des variations d'état, afin de panser la brèche ouverte. En 1993 Johen Gerz a érigé une oeuvre d'art, qui se veut littéralement être une présentification[45] de l'absence : *2146 pierres - monuments contre le racisme, à Sarrebruck.* Il a bâti une allée de 8000 pavés au centre ville qui mène qui mène au château qui fut le quartier général de la Gestapo. Après un long travail d'étude mené avec des étudiants il a dénombré 2146 cimetières juifs sur le territoire allemand en 1939. Il a retiré au hasard autant de pierres, et au dos de chacune, a gravé le nom de chacun des cimetières, et a finalement replacé chaque pierre à sa place. De nos jours plus personnes ne saurait re situer ces pavés. En un sens cette oeuvre est atroce : voici les fondations de l'Allemagne. Marcher sur une oeuvre qui rappelle à jamais l'absence. C'est un monument qui rappelle l'oubli, et au-delà de l'oubli : la disparition même des traces[46]. Cette oeuvre est intéressante pour les professionnels de l'information. Comment l'interpréter ? Pouvons-nous nous arrêter à la simple question de la présence/absence ? Il nous semble que pour nos métiers il y a quelque chose d'autre à voir, un message à saisir, et qu'il conviendrait par la suite de rendre au public, d'une manière ou d'une autre. Le message est simple : l'homme a fait de l'art son complice dans son cheminement vers la Shoah. Il a eu besoin d'un soutien, d'une force dont la puissance le dépasse. Il a tendu la main pour ravir le fait musical et l'aider à progresser dans son oeuvre. D'abord ce n'est pas toute la musique du monde, c'est quelques symphonies, quelques musiques populaires, etc. Cette allée de 8000 pierres, c'est la même chose. Elle soutien le pied tendu dessus pour cheminer jusqu'au château. Mais ce n'est pas toutes les pierres, c'est 2146 pavés exactement.

45 *Ibid.*
46 *Ibid.*

2146 perdus. En marchant dessus, l'homme n'est pas complice du crime contre l'humanité. Les pavés mènent, mais l'homme peut s'arrêter, faire demi tour, ou les démonter. Mais l'inverse n'est pas possible. La musique, une fois lancée, ne pouvait pas s'arrêter, ni faire demi-tour, ni se déconstruire. Tous les compositeurs ne sont pas complices dans cette histoire. Gilles Deleuze le dit très bien, l'art: « libère la vie que l'homme a emprisonné, il libère une vie plus que personnelle, pas que la sienne[47] ». La musique ne produit rien de visible, elle rend visible. Et dans la production d'absence qu'est la guerre, elle dit « Regardez ce que vous faites de moi ». Mais comment avoir une écoute de la musique dans ces conditions, autre que celle imposé par un appareil totalitaire ? C'est à dire, comment le compositeur peut faire écouter une écoute[48] ?

Pour Freud la fonction de l'art est identique à celle d'un bouche trou. Nous ne faisons de l'art que par manque. Ce qui semble a priori proche de « nous ne faisons jamais rien que par manque ». Le numérique a apporté une grande vérité cinglante : le manque est présent partout et par tous. L'explosion des communautés virtuelles en est la preuve. Et cette carence est celle d'une utopie en quelque sorte. Nous allons étudier une de ces communautés qui bouleverse littéralement les systèmes d'édition de contenus : *MySpace*[49]. C'est un service d'origine américaine de réseautage social en ligne (*social networking*). Les Internautes ont à disponibilité une page web (type blog), un système de messagerie, et surtout la possibilité d'y déposer leurs propres compositions musicales. Cela permet de favoriser la visibilité des oeuvres (musique, vidéo, photographie, etc.). Ce réseau social est composé de noeuds et de liens. Les premiers étant les acteurs sociaux et

47 Deleuze – L'abécédaire – Par Pierre-André Boutang - 1988
48 SZENDY, Peter. *Écoute, une histoire de nos oreilles*
49 Http://www.myspace.com

les seconds les relations entre ces acteurs. Ainsi il est possible de dresser une cartographie du capital social des usagers de MySpace. Notre réseau est dit ouvert, et donne accès à un très large panel d'information. Ce réseau est mondialement reconnu, si bien que certaines majors y voient un vivier potentiel.[50] La popularité de ce réseau est telle qu'il devient de plus ne plus difficile de s'y retrouver. A cet effet, deux éléments de la théorie des réseaux sont justes, à savoir qu'il est préférable pour un individu d'être membre à plusieurs réseaux, plutôt que d'avoir un grand nombre de liens dans un seul. Ensuite le nombre de Dunbar[51] se vérifie : il établit qu'un noeud, un acteur social ne peut stabiliser des relations qu'avec environs 150 personnes. Quand on navigue sur MySpace, on voit que certains ont des milliers « d'amis virtuels », on peine à penser que chaque acteur est parfaitement identifié et (re)connu.

Comment ce réseau social va contribuer à la résistance et la résilience d'un individu ? La pratique la plus courante est un véritable détournement d'usage[52] : après avoir composé et enregistré son oeuvre, l'Internaute l'*upload* sur le réseau et la partage, avec la possibilité ou pas de la rendre téléchargeable. Ce que désire l'usager n'est pas tant de faire diffuser sa musique de faire plutôt diffuser son contenu, son message. Avec les élections présidentielles nous avons assisté à une émergence des usagers MySpace faisant de la résistance contre tel ou tel parti politique. Le plus important pour eux est non pas vraiment la mélodie (encore que si elle est accrocheuse...) mais les informations transportées à côtés : les métadonnées par exemple. Chaque chanson téléchargeable contient un texte en (dé)faveur de tel ou tel candidat. C'est à dire qu'en écoutant la chanson, notre lecteur

50 Avec la découverte notamment du groupe Arcade Fire
51 Anthropologue britannique
52 Voir annexe pour une *cartographie conceptuelle du détournement d'usage de MySpace : illustration vi*

multimédia personnel lisait les informations et les affichait. Ces métadonnées étant elles-mêmes porteuses de liens qui sur certains lecteurs ouvraient automatiquement une page Web, un blog, etc. Autrement dit, la musique ne devient là qu'un prétexte, une technique pour. Comment le professionnel de l'information est susceptible d'indexer cette chanson ? Le nom du compositeur et le genre ne peuvent plus suffire, d'autant plus qu'il s'agit majoritairement de noms de plume, et de genre factice. Et si l'auditeur ne télécharge pas la chanson, de fait ne lit pas les métadonnées, ces dernières sont inscrites en textes durs et simples sous forme de billet sur la page MySpace, si bien qu'il paraît épineux d'en faire fi. Bien sûr le réseautage sociale en ligne a pour conséquence l'individualisme exacerbé. Ce qui donne lieu à une surmultiplication des choix, permettant littéralement de mener une existence à la carte[53]. L'acte de résilience est compris lui-même dans le processus : l'artiste qui compose son absence, l'enregistre, et la diffuse potentiellement au monde entier. Le Monde l'écoute. Certains processus intermédiaires d'éditions sont annulés grâce à la démocratisation de l'Internet, de l'informatique, du faible coût de production. Le fait de savoir que son oeuvre, sa plainte, est potentiellement écoutable suffit à entraîner le début d'un plus ou moins long processus de résilience. Ce qui représente un autre contre pied pour le professionnel de l'information, comment indexer cela ? Il faudrait alors enquêter sur chaque composition, sans compter que la résilience et la résistance peuvent être des éléments discrets, dans le sens imperceptibles, cachés. Le compositeur n'est peut-être pas désireux de faire connaître ses intentions de composition.

53 Il y aurait tout un travail de sociologie de la musique à mettre en oeuvre en partant des réflexions de Gilles Lipovetsky (l'ère du vide – Essais sur l'individualisme contemporain) ou certains situationnistes comme Guy Debord et sa *Société du spectacle*.

Nous venons de comprendre en parti en quoi l'acte de résistance et de résilience fait partie intégrante du processus de discrétisation. Il nous importe de saisir dorénavant comment l'art musical va y parvenir. Nous avons mis en évidence la possibilité d'être secouru par les autres formes d'art, avec pour illustration l'oeuvre de Gerz. Nous allons aborder le mariage bienfaiteur de l'informatique et de la musique.

2.2.3 Hyper-réalité

« Main dans la main,
nous danserons autour du feu
en entonnant le "chant de la concorde" [54]*»*

Le numérique, et l'Internet permettent en effet à la musique de rejaillir. Et pour être plus précis, nous utiliserons le terme de *fait musical*. Nous aurons recourt également à une notion travaillée notamment par Umberto Eco ou Jean Baudrillard : l'hyper-réalité. Ce dernier la définit comme étant « la simulation de quelque chose qui n'a jamais réellement existé ». L'hyper-réalité est une exposition persuasive du réel, alors que ce réel n'est justement pas cette exposition. Un exemple qui fait l'actualité depuis quelques années est la « télé réalité », telle que l'émission néerlandaise *Big Brother*, ou son homologue français *Loft Story*. Tout est une copie du monde réel, c'est un ensemble de « stimuli simulés ». La télévision désire faire passer pour réel ce qu'elle diffuse. Cependant, en réalité, le monde n'est pas ainsi. Un autre exemple serait la pornographie. Elle fait passer pour réel quelque chose qui ne l'est pas, une exagération (du sur-

54 Donald, à l'adresse de ses neveux Riri, Fifi et Loulou, et de son oncle Picsou, dans *Une porte s'ouvre...et se ferme !* Premier épisode. Super Picsou Géant n°138. Walt Disney. 2007

sexe infini sous toutes ses coutures) se voulant représentative. Comment la musique s'est approprié le concept ? En tout cas, pas à travers les émissions de télé réalité de la chanson, telles *Star academy*, *Nouvelle star,* etc. En effet ces dernières n'entrent pas dans le cadre du concept d'hyper-réalité (n'en déplaise aux détracteurs), les chanteurs formés chantent réellement dans le monde réel, et leur formation est effective ou non. Le monde musical hyperréel est virtuel : les communautés, le réseautage sociale en ligne. *MySpace* est hyperréel, *un cyber-spectacle.* En intégrant ce réseau et en multipliant les « amis », les contacts, l'utilisateur a l'impression d'être largement intégré dans un très grand réseau humain, dont l'échelle le dépasse. Dans lequel la sympathie, la fraternité, l'ouverture d'esprit, etc., sont de mise. Le fait musical reprend son flambeau, la musique redevient fédératrice. Elle rassemble les masses dans un monde rose, où tout coule paisiblement. En ce sens la résilience prend forme, de ce qu'elle a subi durant la Seconde guerre mondiale. Jadis elle a aidé à produire de l'absence, actuellement elle contribue à l'éclosion de présence. Elle facilite les rapports humains, permet des échanges incroyables quasi instantanés. " Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie, mais d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties[55]. " Le fait musical est parvenu à s'emparer de l'informatique et des réseaux, parvenu à s'approprier le concept d'hyper-réalité pour se panser. Tout comme l'homme a joué de la musique pour parvenir à ses fins (dans les camps de concentration et d'extermination), la musique joue avec l'homme en le faisant entrer dans son monde hyper réel. Or la réalité est tout autre. *MySpace* ne représente en rien

55 BAUDRILLARD, Jean. Simulacres et Simulation - Galilée 1981

le monde réel, nous savons pertinemment qu'elle (la musique) divise plus qu'elle ne rassemble. Elle émiette en *partisans de*...Il n'est pas aisé pour un rappeur de pénétrer le milieu *Industrial Synthpop*. Tout comme il y a un monde entre le *Worship Viking Metal*[56] et la *Valse péruvienne*[57]. Il y a des effets de divergence verticale et horizontale. Pourtant le réseautage en ligne fait transparaître une mansuétude d'une rare qualité. Ce n'est pas peu dire que d'affirmer que tout le monde s'aime, sur ces réseaux ! La musique passe du statut de haine au canon de plaisir. Comment est-ce possible ? Le professionnel de l'information pourra discerner que le réseautage transmet une information en plus, qu'un rapport social humain réel ne transmet pas aussi facilement, et surtout pas de manière égalitaire : la promotion. Ou plutôt l'auto promotion. Dans ces réseaux en ligne, il est possible de laisser des commentaires, à propos du blog, des photographies, des écrits, et surtout les impressions sur les compositions de chacun. Aux balbutiements de l'appareil, les usagers jouaient le jeu, et avaient là une pratique sociale exemplaire. Dès lors que quelques éléments furent compris, il y a eu un véritable détournement d'usage[58], et les commentaires sont devenus majoritairement une source d'auto promotion confinant aux spams. Spams « légitimes » puisque ce sont des commentaires « d'amis », et pour devenir « ami » il faut en faire la requête, qui est acceptée ou non. Deux éléments de compréhension : Google et son page rank, et, un marché potentiel. Premièrement le bon référencement d'une page web se fait, chez Google, en fonction du nombre de liens qui pointent vers ladite page. Or une majorité écrasante de commentaire est assortie de liens. Ensuite depuis qu'il est reconnu que certaines grandes compagnies de maison de disque surveillent de près ce réseau, l'usager à tout intérêt à multiplier les « amis » et les

56 Korpiklaani bien qu'ils se définissent eux-même comme du « troll métal »
57 Felipe Pinglo Alva
58 Voir *illustration vi* en annexe

commentaires afin de faire grandir sa popularité virtuelle, ce qui potentiellement peut représenter un marché non négligeable pour une maison de production. Plus une page est populaire, plus elle est possiblement susceptible de générer des bénéfices. Si les commentaires sont devenus des spams, c'est depuis une logique implacable.

Dans son processus de résilience la musique entraîne malgré elle dans des contrées individuelles et économiques.

2.3 Auctorialité et cognition

2.3.1 Traitement cognitif de l'information

Kintsch et Van Dijk distinguent trois phases dans le traitement cognitif de l'information[59] :

Phases du processus	*Résultats*	*Procédures en jeu*
Perception	Filtrage des informations dans la situation.	Mobilisation automatique des modèles intégrés.
Construction	Élaboration d'une représentation sémantique; construction d'un modèle de situation.	Recours analogique aux modèles intégrés, recours aux représentations en mémoire.
Intégration	Nouvel état de la base de connaissances en mémoire, réorganisation de la structure cognitive.	Abstraction, généralisation, construction de nouveaux modèles.

C'est à dire que l'individu se construit une cartographie mentale dès lors qu'il perçoit une information. En musique, et c'est souvent ce qui est utilisé pour à des fins de propagande ou de publicité, l'auditeur va percevoir une série de note « tra-la-la », et va la rapprocher du compositeur original par exemple. Dès lors qu'il replonge dans le contexte (publicité, propagande) il élabore une représentation sémantique, si le petit air est la *cinquième* de

59 D'après Van Dijk, Kintsch, *Strategies of discourse comprehension.* N-Y : Academic Press, 1983.

Beethoven, et qu'à l'écran s'affiche « prix chocs ! » au moment de la quatrième note, il va alors intégrer l'opération dans sa structure cognitive, et à la prochaine écoute de ces notes, il va re mobiliser sa nouvelle connaissance à l'idée de « prix chocs ! ». La perception de l'information et son traitement cognitif est directement lié à l'auctorialité de ladite information.

2.3.1 Hypertrophie de l'auctorialité

La conjugaison entre les facteurs technologiques et socio-économiques font de la musique la première industrie culturelle en terme de fichiers échangés sur Internet. Ceci en parti dû à l'essor des nouveaux formats tels que le MP3. Notre ère du *tout communicant* aime les génériques (en *anglais credits*) et l'anonymat. Weissberg résume ainsi : « Dans le moindre CD-Rom, dès qu'un site sur le Web semble relever de la création artistique, personne ne doit être oublié (comme dans l'audiovisuel). L'importance croissante de la signature des articles scientifiques -de la hiérarchie des signatures, plus exactement [...] abondent dans le même sens [60]».

Nous constatons une hypertrophie de la signature, tant sur le contenant que sur le contenu. Lors de la réalisation d'une oeuvre, d'un ouvrage (un travail), il n'est jamais manqué de citer les individus ou collectifs qui ont signé (réalisé) le support, le logiciel, ceux qui ont concrétisé la production, ceux qui ont aidé, ceux ont soutenu (moralement ou autre), etc. Les polices d'écritures permettent de hiérarchiser la liste. L'hypertrophie est telle que le générique est un véritable film à côté du film, nous pensons à la

60 WEISSBERG, J.L. *Présences à distance.*

Panthère Rose, les *James Bond,* etc. Les stockages étant de plus en plus large, bon nombre de DVD, font de leurs génériques des bêtisiers, ou des scènes supplémentaires au film. Sur les DVD musicaux, les génériques ont pour toile de fond, des chansons non jouées lors du concert, des scènes sur le montage, des séquences inédites (qui ne sont plus inédites), etc. La musique électronique est signée par l'artiste, et l'appareil technique : un logiciel *X* couplé avec un clavier *Y* qui construit une mélodie dont *untel* a conçu le modèle mathématique.

Le *tout communicant* n'est plus signé uniquement par l'inspiration et la passion, mais par toute l'industrie culturelle. Ce n'est pas un individu inspiré qui signe, c'est un complexe socio-économico-technique. A la sortie de *L'empire contre-attaque,* George Lucas fut contraint de payer une amende aux syndicats des professionnels du cinéma, pour avoir fait un générique sans le nom des participants (uniquement un texte re-centrant l'intrigue)[61]. Pour le professionnel de l'information, c'est un banquet assuré. En terme de métadonnées et d'indexation, il y a à chacune de ces oeuvres un travail multiplié de hiérarchisation et de coordination à effectuer. Dans le cadre d'une recherche avancée, l'usager peut s'intéresser à la contribution d'un individu à travers toutes les oeuvres servies, par exemple.

2.3.3 Hypotrophie de l'auctorialité

Paradoxalement, l'Internet souffre d'une hypotrophie de la signature également. L'anonymat est devenu un gage de sécurité. Champ d'affirmation

61 George Lucas interviews. S. Kline. Mississippi University Press, 2000.

du soi au monde entier, nous constatons un foisonnement des sites personnels et blogs ouverts sous des noms de plume. Cela engendre une émission exponentielle de textes, d'images, de musique, etc., dont le statut est particulièrement épineux à clarifier. Or il est délicat de valider (notoriété, responsabilité, etc.) une production dont l'auctorialité nous est dissimulée, travestie, cryptée ou voilée. Le professionnel de l'information puise l'information dans un puits fertile dissident, insoumis aux exigences de style, de consistance et d'originalité. L'usager diffuse ce qu'il désire (légalement ou pas) sous la forme souhaitée. Dans le cadre de l'information musicale, le constat est flagrant, nous ignorons tout de ces résistants politiques, par exemple, qui parsèment la musique de (méta)données. L'échotier en vient parfois même à opter pour un pseudonyme très signifiant : *Les Anti...xxx, les No...xxx*.

Comment en sommes-nous venu là ? Autrement dit, quelle représentation sociale s'agence dans la structure cognitive de l'usager ? Une représentation sociale est l'ensemble des images, des symboles, etc., favorisés par une société pour caractériser des catégories individuelles, collectives et situationnelles. Il nous incombe de nous intéresser au processus d'influence que les hommes exercent les uns sur les autres, de fait s'ancrer dans une base de psychologie sociale. En premier lieu se présente le cadre normatif, l'influence subie par les individus engendre telle ou telle intégration sociale, par exemple les phénomènes de mode, l'idéologie politique, la norme culturelle. Et sur le second pan, s'affirment les constructivistes pour qui l'individu négocie les influences subies, du fait même de son appartenance à un groupe social. Dans notre exemple du résistant politique, le destinateur, le compositeur, se fait une représentation sociale de la délation publique qui se veut anonyme, libre et cinglante. Criant haut et fort ce qui est discrètement évoqué, il n'en demeure pas moins qu'il

joue la carte de la sécurité, reine de la prudence sous des régimes autoritaires (fonction référentielle), et en cachant son identité.

Il nous semble que s'ouvre ici un champ de travail potentiel à propos des styles cognitifs d'écoute, liés à la réception, l'appropriation et l'interprétation de la musique. Pour nos présents travaux, nous

Conclusion

Dans cet écrit, nous avons résumé une idée simple : le musicien produit un fait musical. Autrement dit, un agencement pluriel et complexe de bloc de possibles. La différenciation de ce bloc, c'est à dire l'actualisation de chaque possible, virtuel tend à enraciner l'individu et la musique dans un processus de résistance et de résilience. Résistance à la mort, à l'oppression, nous pensons notamment à la fameuse *Génération X*[62] qui a trouvé refuge dans la musique pour échapper aux suicides et ordalies. A travers l'idée d'une *raison verticale*, nous avons proposé un schéma de compréhension des concordes et discordes dans les sociétés musicale.

Le mécanisme de résistance et de résilience rencontra une renaissance grâce à l'ère informatique. Tous les processus de modélisation de la musique s'inscrivent dans une représentation implexe de l'information. Le signal numérique permettant de discrétiser les données musicales permet également d'entrer dans un horizon sémantique, parfois directement accessible (messages à l'écran, etc.), parfois plus subtilement (les métadonnées). En effet nous avons mis en relief que l'image actuelle d'une oeuvre musicale se compose en signifiant et signifié. L'arrangement de différents possibles en numérique permettant de d'illustrer McLuhan « The medium is the message » : le contenant signifie autant que le contenu, parfois plus. Cette logique nous a permit de mettre en avant la complexité de la tâche du professionnel de l'information, il se heurte en effet à un problème de gestion de contenu. A quoi veut-on accéder ? A quoi peut-on accéder ?

62 Expression faisant référence aux Occidentaux nés entre 1961 et 1981, voir aussi le roman de Douglas Coupland *Génération* X ; ou encore aux chansons du groupe Nirvana, dont le titre *Smells like teen spirit est* considéré comme ode à cette génération.

Comment peut-on y accéder ? L'analyse et la gestion des contenus rendus possible grâce à l'extraction des métadonnées donneront naissance à d'innombrables service en ligne, et sont au coeur de nombreuses tentatives de standardisations, notamment pour résoudre les problèmes d'interopérabilité. Indexer une séquence de notes. Nous avons en effet l'intime conviction que la modélisation des percepts et des affects (en métadonnées éventuellement) intéresserait l'industrie culturelle, et le *merchandising*.

Nous avons également découvert qu'un vaste champ d'étude s'offre à nous, notamment dans le cadre des styles cognitifs d'écoute et des métadonnées. A cet effet, nous posons la problématique de notre futur travail de recherche : *De l'usage des métadonnées dans l'objet sonore : convergence & agencement entre dispositif & médiation, du codage numérique vers le balisage sémantique.*

Index des illustrations

Illustration i: Étiquette "tag" de Winamp....13

Illustration ii: Schéma de communication générale de Jakobson....15

Illustration iii: Cartographie conceptuelle 1 de l'objet réel S....25

Illustration iv: La raison verticale : divergence, convergence & accession....34

Illustration v: Schéma du modèle mathématique du réel-actuel-virtuel....54

Illustration vii: Cartographie conceptuelle 2 d'un objet réel S....55

Illustration vi: Cartographie conceptuelle du détournement d'usage de MySpace....56

Annexe

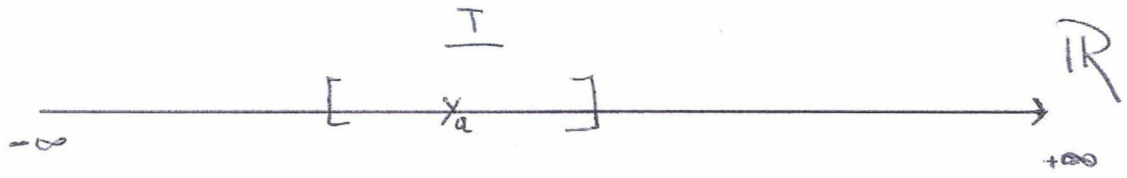


Illustration v: Schéma du modèle mathématique du réel-actuel-virtuel

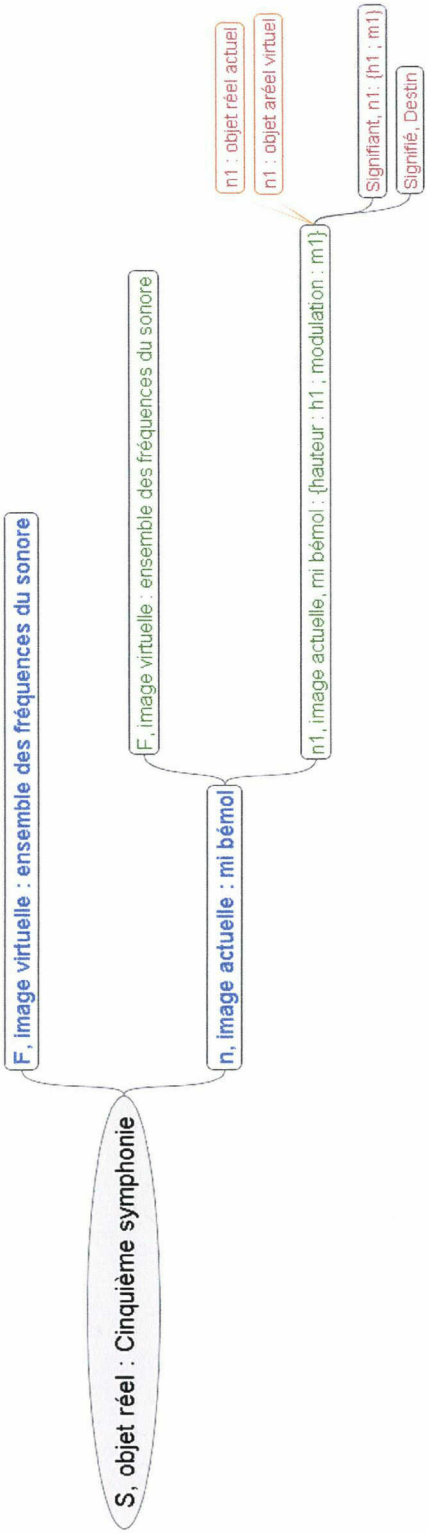


Illustration vi: Cartographie conceptuelle 2

d'un objet réel S

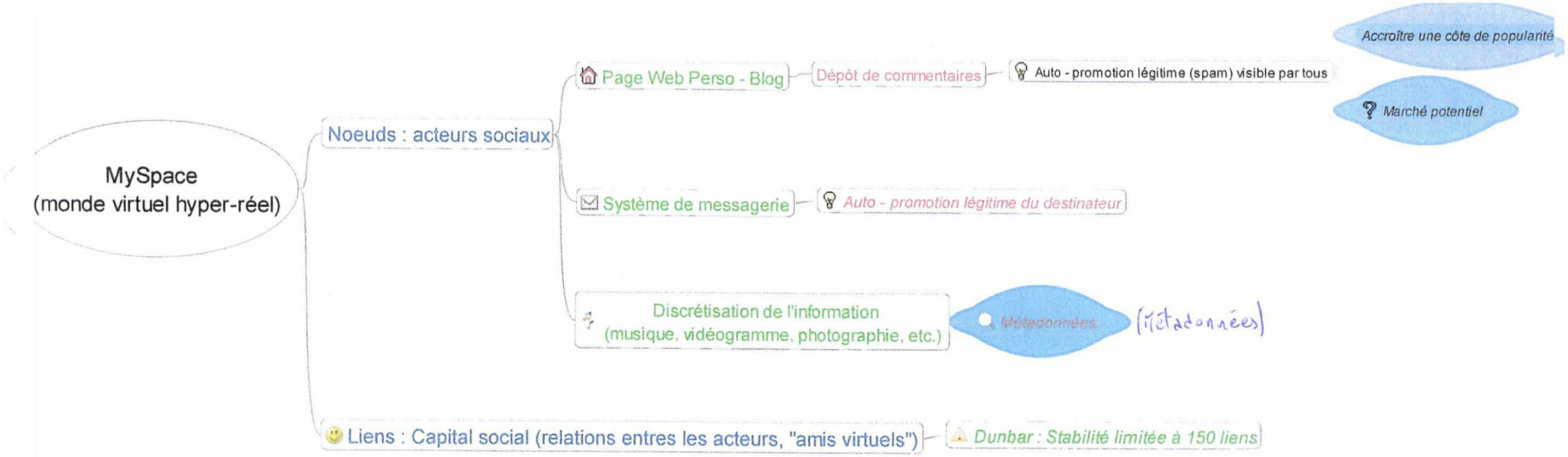


Illustration vii: Cartographie conceptuelle du détournement d'usage de MySpace

Bibliographie

ADORNO, T.W. *Le caractère fétiche dans la musique*. ALLIA. 2003

BARDET, château, JURIE, NARANJO. *Interactions geste-musique par vision artificielle.*

DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze.* Montparnasse. Réalisé par Pierre-André Boutang. 1988.

DELEUZE, Gilles. Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les éditions de Minuit. 1991/2005. ISBN 2-7073-1942-2

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Dialogues – L'actuel et le virtuel.* Flammarion. 1996. ISBN 2-08-081343-9

DESAINTE-CATHERINE, MARCHAND. *Vers un modèle pour unifier musique et son dans une composition multiéchelle.*

FEIL, A. *Franz Schubert.* Actes Sud. 1997. ISBN 2-74-270528-7

HENNION, A. *La passion musicale, une sociologie de la médiation.* Métailié. 1993. ISBN 2-86424-162-5

MAZLIAK, L. *Musique et Mathématiques, trois millénaires d'une histoire d'amour mouvementée.*

NANCY, J.L. *Ascoltando.* Les éditions de Minuit. Les éditions de Minuit. 2001. ISBN 2-7073-1731-4

NATTIEZ, J.J. *Le mécanisme de l'invention dans l'élaboration de la sémiologie musicale.*

NICOLAS, F. *Ce que la musque de Beethoven, telle que philosophiquement interprétée par Adorno, nous apprend du négatif à l'oeuvre dans la dialectique négative.* 2004

PACHET, BRIOT. *Informatique musicale, du signal au signe musical.*

QUIGNARD, Pascal. *La haine de la musique*. Gallimard. 1996. ISBN 2-07-040070-0

SEVE, Bernard. *L'altération musicale*. Seuil. 2002. ISBN 2-02-050564-9

SHEPPARD, D. *Leonard Cohen.* Thunder's mouth press. 2000. ISBN 1-56025-270-7

SOLOMON, M. *Beethoven.* Fayard. 2003. ISBN 2-21-361305-2

SZENDY, Peter. *Écoute, une histoire de nos oreilles.* Les éditions de Minuit. 2001. ISBN 2-7073-1731-4

SZENDY, Peter. *Enseigner la composition, de Schoenberg au multimédia.* L'Harmatthan. 1998. ISBN 2-7384-6645-X

SZENDY, Peter. *Membres fantômes, des corps musiciens.* Les éditions de Minuit.2001. ISBN 2-7073-1805-1

TARASTI, E. *L'émancipation du signe, les significations corporelles et gestuelles en musique.* L'Harmatthan.

TARASTI, E. *La musique est-elle un signe ?* L'Harmatthan.

WAJCMAN, Gérard. *L'objet du siècle.* Verdier. 1998. ISBN 2-86432-299-4

WARSZAWSKI. *A propos de la « fonction » de la musique.* Conférence tenue le 25 août 2005 à Marseille.

WEISSBERG, J.L. *Présences à distance.* L'Harmatthan. 1999. ISBN 2-7384-7678-3

Résumé

Vers quelle production tend le musicien ? Les nouveaux agencements amenées par les techniques numériques font rejaillir cette vieille question. Ces pratiques s'inscrivent dans l'ère de l'individualisme réel et du collectivisme hyper-réel. La discrétisation de la musique, plus qu'un simple codage numérique, jongle entre sémasiologie et onomasiologie musicale. Cette expérience s'ancre dans l'objet sonore et remonte jusqu'au fait musical, avec pour seules visées résistance et résilience.

Mots-clefs : *Musique, résistance, résilience, divergence, signe, raison verticale, réel, virtuel.*

Abstract

What kind of production a musician makes ? This old question emerges through the new fittings brought by digitization tools. These experiences are encrypted in the era of real individualism and hyper-real collectivism. Digitizating music, more than a mere mathematical coding, juggles with musical semasiology and onomasiology. This experiment has roots in the sound object, and goes up to the musical fact, only aiming at resistance and resilience.

Keywords : *Music, resistance, resilience, divergence, sign, vertical reason, real, virtual.*