

Autor(en): **Szendy, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 59

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927875>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

à Bernard Stiegler

*Il ne faut pas jouer avec les disques...*

Cette phrase (comme si l'on disait : «il ne faut pas jouer avec le feu»), je l'entends aussi comme témoignage d'un certain usage français possible du verbe *jouer*. Les disques sont des objets fragiles, ils se rayent. Il ne faudrait donc pas jouer avec eux. À moins de chercher à les endommager à dessein. Auquel cas, on peut les diffuser exprès sans pochette, comme l'a fait l'artiste américain Christian Marclay pour son *Record without a cover*, en 1985. Et peut-être vaut-il mieux préciser alors : «Ne pas conserver dans un emballage protecteur» (*Do not store in a protective package*). On peut aussi poser les disques par terre et inviter une foule à marcher dessus ; c'est ce qu'a fait le même Christian Marclay à la Shedhalle de Zurich en 1988, pour une installation intitulée *Footsteps* : le sol était jonché de vinyles contenant des bruits de pas (que bien sûr personne n'a entendu pendant la durée de l'exposition) et, les visiteurs ne pouvant faire autrement que fouler ce plancher fragile, ils contribuaient au résultat sonore final en altérant la surface des phonogrammes. Les œuvres phonographiques ainsi «gravées» ont été dédiées à la mémoire de Fred Astaire.

Mais peut-on dire, au lieu de «jouer avec», «jouer de» ? Non pas, donc, «jouer avec» au sens où l'auteur du disque intitulé *More Encores* précise en sous-titre : *Christian Marclay plays with the records of Louis Armstrong, Jane Birkin and Serge Gainsbourg, John Cage, Maria Callas, Frederic Chopin, Martin Denney, Arthur Ferrante and Louis Teicher, Fred Frith, Jimi Hendrix, Christian Marclay, Johann Strauss, John Zorn*<sup>1</sup>. Mais plutôt : jouer des disques (ou du disque) comme on dit «jouer du piano», «jouer des coudes» ou «jouer de malheur»...

Le disque est-il un instrument ? Et jouer du disque, n'est-ce pas aussi jouer gros jeu, quitte à jouer des tours ? N'est-ce pas, surtout, *faire jouer* le *copyright* en tant que corps de lois, *faire jouer* ce cercle légal achevant le cercle inachevé de l'œuvre (©) et enregistrant son existence *unique et unifiée* ?

L'histoire du *copyright* musical (donc celle du disque) reste à faire, pour montrer en quoi elle a pu non seulement enregistrer, mais aussi *déterminer* la pratique musicale, par exemple en privilégiant la *mélodie* comme champ quasi unique de l'exercice de l'originalité. Il resterait surtout à analyser les présupposés qui ont réglé et règlent encore en sous-main la possibilité juridique qu'une œuvre musicale soit *une et avérée*. Cette entreprise aurait aujourd'hui une certaine urgence, face à la généralisation de l'échantillon-

nage ou (selon le terme forgé par le compositeur canadien John Oswald) des *plunderphonics* (de *plunder*, «pillage»).

## ÉCHANTILLONS OSWALD

«J'ai commencé en tant qu'auditeur, raconte John Oswald<sup>2</sup>. Magnifique évidence que tout un chacun aimerait contresigner, reprendre à son compte : moi aussi, en musique, vous savez, j'ai commencé en tant qu'auditeur, *I started off as a listener* ! Et Oswald poursuit :

«*Mais comme la plupart des gamins (like most kids), mon attention était courte (I had a short attention span). Je ne pouvais pas comprendre (comprehend) les prétextes structurels (the structural pretenses) de la musique classique : dans la forme sonate, l'exposition et le développement se déploient sur plusieurs minutes ; quand arrivait la réexposition (recapitulation), j'avais déjà capitulé.*»

Sur fond de ce *défait d'attention*, Oswald a donc développé des *techniques* d'écoute qu'il qualifie d'«actives» : «*Je jouais (played) des 33 tours de musique classique à 78 tours, et [...] la structure m'apparaissait nettement (would come into focus) dans une sorte de version auditive de la vision panoramique (overview). [...] Et bien souvent, je m'apercevais que je préférais écouter des pièces musicales à des vitesses autres que celle à laquelle elles étaient destinées à être jouées.*»

Par le moyen de la technologie de l'enregistrement, Oswald-l'auditeur s'attaque donc au tempo, c'est-à-dire à cet aspect de l'œuvre musicale classique que, comme l'affirmerait notamment Stravinsky (nous y reviendrons), le phonogramme semble éminemment destiné à conserver. Mais ce que Oswald veut conserver, quant à lui, c'est ce qu'il nomme ses «écoutes manipulatives», de plus en plus complexes.

En 1989, Oswald réunit quelques-unes de ses manipulations d'auditeur actif sur un CD intitulé *Plunderphonic*. Le disque est distribué gratuitement ; sur la pochette, la tête de Michael Jackson est greffée (avec son blouson de cuir) sur un corps nu de jeune fille. Le résultat est un procès. Oswald, qui sera contraint de détruire tous les CD en sa possession ainsi que le *master*, fait remarquer non sans ironie que c'est précisément Michael Jackson qui pourrait bien être l'auteur du plus grand — du plus long — plagiat de l'histoire de la *pop music*. Sur l'album *Dangerous*, la chanson intitulée *Will*

1. «Christian Marclay joue avec les disques de Louis Armstrong...» Cf. Chris Cutler, «Plunderphonia», dans *Musicworks*, n° 60, 1994, p. 14.

2. Cité (de même que pour tous les propos d'Oswald qui suivent) par David Gans, «The Man Who Stole Michael Jackson's Face», dans *Wired*, février 1995.

*Christian Marclay*

*extrait de: Ursula  
Block et Michael  
Glasmeier,  
Broken Music,  
Berlin 1989*



*You Be There* commence par un échantillon de l'enregistrement de la *Neuvième* de Beethoven par le Cleveland Orchestra en 1961. L'échantillon dure plus d'une minute et, dit Oswald, «Beethoven et son parolier, Schiller, ne sont pas mentionnés».

Le disque de *Plunderphonic*, ce n'est pas une surprise, est difficile à trouver. La revue canadienne *Musicworks*, qui a publié plusieurs entretiens avec et articles de ou sur Oswald, a accompagné son n° 47 d'une cassette (analogique, donc) présentant neuf exemples de techniques de pillage sonore. L'enregistrement est distribué avec un avertissement sur la notion de *shareright* : «Chacun peut partager ce matériau avec quiconque tant que ce partage ne fait pas l'objet d'un profit financier direct.» Mais Oswald, même s'il en appelle à une forme de «respect» (*respectability*) dans la pratique de l'«électrocitation» (*electroquoting*), doit reconnaître aussitôt que «l'on ne dispose pas de guillemets dans le medium audio» (*Quotation marks are not available in the audio medium*).

## HÉRITER

Dans la longue et sinueuse histoire du *copyright* musical, je tenterai simplement — en rêvant de loin aux enjeux que nous venons d'entrevoir, en continuant aussi d'y prélever des échantillons plus ou moins récents pour rester *au parfum* — de saisir un moment singulier, celui qui pourrait se ramasser dans le nom propre : Schoenberg. Schoenberg-l'inventeur-du-dodécaphonisme, Schoenberg le progressiste (que l'on campe généralement face à un Stravinsky restaurateur), Schoenberg, en effet, est l'auteur de quelques textes peu connus sur le *copyright*. À les lire (ce que nous allons faire), c'est la portée des inventions schoenbergiennes qui fera question. Notamment face à cette autre invention que fut la phonographie, bouleversant à la fois, du même coup double, la hiérarchie séculaire des composantes de l'œuvre musicale (telle que le droit d'auteur la consigne), et le rapport de celle-ci au commerce, au marché, à l'exploitation industrielle.

Au bout du compte, c'est sur ce terme d'*invention* qu'il nous faudra donc aussi revenir. Et sur la place que Schoenberg réserve aux *héritiers* d'un inventeur. Car avec la notion de *copyright* telle que Schoenberg entend la réinventer, il y va peut-être tout simplement de la *possibilité d'un héritage musical*. C'est-à-dire aussi d'un deuil.

## ÉCHANTILLONS GOODMAN

Ce serait, disais-je, le *copyright* en tant que corps de lois, ce serait le cercle légal achevant le cercle inachevé de l'œuvre (©) qui enregistrerait son existence *unique et unifiée*. Surtout quand il s'agit, comme c'est le cas de la musique, d'œuvres *allographiques*.

C'est Nelson Goodman qui, dans *Langages de l'art*<sup>3</sup>, distingue entre les arts qu'il nomme respectivement *autographiques* et *allographiques*. Distinction qui a récemment fait l'objet d'une lecture nuancée de la part de Gérard Genette, dans *L'Œuvre de l'art*. Selon un critère de répartition que Genette qualifie d'«empirique»,

*«il se trouve que, dans certains arts comme la peinture, la contrefaçon (fake, ou forgery) [...] est une pratique effective [...] parce que pourvue de sens ; et que dans d'autres arts, comme la littérature ou la musique, cette pratique n'a pas cours, parce qu'une copie correcte d'un texte ou d'une partition n'est rien d'autre qu'un nouvel exemplaire de ce texte ou de cette partition, ni plus ni moins valable, du point de vue littéraire ou musical, que l'original. [...] Si ces exemplaires sont corrects, c'est-à-dire*

*littéralement conformes (sameness of spelling) à l'original, ils en partagent la validité textuelle. Autrement dit, dans certains arts la notion d'authenticité a un sens, et elle est définie par l'histoire de production d'une œuvre, et dans d'autres elle n'en a aucun [...]. Goodman baptise, pas tout à fait arbitrairement, autographique la première sorte d'arts, et allographique la seconde \* [...].»*

*«\* Le motif originel de ces termes aujourd'hui entrés dans l'usage [...] est évidemment le statut des manuscrits "autographes" uniques, opposé à celui des exemplaires multiples, baptisés "allographiques" a contrario.»<sup>4</sup>*

Il nous importe à plus d'un titre ici que cette distinction soit fondée sur la possibilité de la *contrefaçon*. Or, comme le note très justement Genette (p. 25), «la frontière entre les deux régimes [autographique et allographique] passe [...] parfois au milieu d'"un art" [...]». Ainsi, la musique serait allographique «dans le cas d'une composition notée par une partition», mais elle serait autographique dans le cas d'une «improvisation complexe, où les éléments non (ou mal) notables, comme le timbre d'une voix, sont mêlés à des éléments notables, comme en général la ligne mélodique ou la structure harmonique». La distinction autographique vs. allographique implique donc une théorie de la notation : «une œuvre allographique est définie, exhaustivement et exclusivement, par l'ensemble des traits que comporte sa notation» (p. 26). Mais elle semble également liée à un certain état de la technique, à ce qui est techniquement notable. Car si, notamment avec la phonographie, la notation de la musique devenait exhaustive (ce qui resterait à démontrer), qu'en serait-il de la distinction entre autographique et allographique ? La phonographie, en effet, permet de fixer ce que Béla Bartók appelait «les caractéristiques infimes de l'interprétation». Elle était aussi, pour Adorno<sup>6</sup>, une *écriture*, mais une écriture qui «se départit de sa nature de simple signe» en ce qu'«elle a indissolublement partie liée avec le son qui habite tel sillon sonore, et pas un autre (*dem Klang, der dieser und keiner anderen Schall-Rinne innewohnt*)». Dès lors, la question se poserait de savoir si la phonographie (du moins tant qu'elle est analogique) n'implique pas de fait la possibilité d'un «retour» de la musique au régime autographique.

## SCHOENBERG VS. STRAVINSKY (1)

Schoenberg a très peu écrit (sinon parlé) de Stravinsky (l'inverse n'est pas vrai). Le nom de Stravinsky n'apparaît dans aucun des grands ouvrages «techniques» (*Traité d'harmonie, Fondements de la composition musicale...*), ni dans le texte posthume publié récemment sous le titre *The Musical Idea*. Il apparaît peu dans la *Correspondance*, guère plus dans *Style and Idea*, le recueil anglais des écrits de Schoenberg<sup>7</sup>. Les rares occurrences y sont pourtant loin d'être insignifiantes. Il y a d'abord le petit essai (presque un aphorisme) intitulé *Igor Stravinsky, le restaurateur*. Les positions de Schoenberg sont bien connues : Stravinsky, écrit-il, «trouve constamment quelque chose à "ramasser" chez Bach, chez Scarlatti, chez Clementi ou chez un autre» ; Stravinsky serait en quelque sorte un *sampler* avant la lettre, et la liste de ses échantillons, emprunts ou citations ressemblerait aux crédits de certaines pochettes de disques de rap.

Toujours dans *Style and Idea*, dans les quelques remarques sur *L'«Edipus Rex» de Stravinsky*, Schoenberg avoue toutefois avoir aimé *Petrouchka*. Mais, précise-t-il, ce sont seulement «des endroits» de l'œuvre. *Parts of it*, lit-on dans la version anglaise, ce qui, à la limite, pourrait aussi se traduire

3. Nelson Goodman, *Langages de l'art, Une approche de la théorie des symboles*, présentée et traduite de l'anglais par Jacques Morizot, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

4. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, t. 1 : Immanence et transcendance*, Seuil, 1994.

5. Dans un texte de 1937 intitulé *Musique mécanique*. Je renvoie à la traduction que j'en ai donnée dans *Instruments* (Ircam-Centre Georges Pompidou, 1995), ainsi qu'à la lecture que j'en ai proposée dans *Musica practica. Arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown* (L'Harmattan, coll. «Esthétiques», 1997).

6. Dans *Die Form der Schallplatte* (traduction de Jean Lauxerois : «La forme du disque», dans *Instruments, op. cit.*) ; je me permets de renvoyer encore aux pages de *Musica practica* où je tente de faire résonner ce texte avec celui de Bartók d'une part, et avec d'autres essais d'Adorno sur la reproduction et la phonographie d'autre part.

7. *Style and Idea, selected writings of Arnold Schoenberg*, edited by Leonard Stein, with translations by Leo Black, Faber & Faber, 1975. Trad. française, Buchet/Chastel, Paris, 1976.

par des « morceaux choisis » ou des « moments favoris ». Des échantillons, en somme.

Il y a enfin une troisième occurrence du nom de Stravinsky ; c'est elle qui nous retiendra longuement.

L'édition anglaise de *Style and Idea* comprend deux textes explicitement consacrés au *copyright* (la version française les omet purement et simplement). Le premier, *Parsifal and Copyright*, date de 1912. Le second, *Copyright*, est un manuscrit rédigé en anglais à la fin des années quarante. À la suite de ce manuscrit, l'édition allemande<sup>8</sup> joint quant à elle deux autres documents : un bref « éclaircissement » (*Erklärung*), daté du 18 février 1949, ainsi qu'un projet de lettre à un avocat du nom de Fendler, daté du 14 mars 1949. C'est dans ces deux documents (qui ne figurent donc ni dans l'édition anglaise, ni dans la traduction française de Christiane de Lisle) qu'apparaît le nom de Stravinsky. Étroitement lié à la question du *copyright*.

Le contexte auquel se réfèrent ces documents est important. C'est en effet en mars 1949 que Stravinsky perd un procès qui l'oppose, depuis octobre 1947, à la Leeds Music Corporation, au sujet d'un « arrangement ». Pour saisir les enjeux de ce procès tel que Schoenberg les perçoit, c'est la longue, la conflictuelle histoire des différentes versions et publications de *L'Oiseau de feu* qu'il faut tenter de reconstituer brièvement.

De la musique pour le ballet *L'Oiseau de feu*, une commande de Diaghilev, Stravinsky tira une première suite de concert, qui fut publiée en Russie, en 1911, par un certain Jurgenson. Stravinsky avait signé avec celui-ci un accord lui cédant les droits exclusifs pour tous les pays, incluant les royalties pour le « phonographe, gramophone et tous les autres instruments mécaniques<sup>9</sup> ». En 1920, face aux difficultés légales soulevées par la Révolution russe, Stravinsky cède les droits d'une nouvelle version, composée en 1918-1919, à Otto Kling, directeur des éditions Chester. La conséquence en est un litige opposant Robert Forberg, représentant de Jurgenson à Leipzig, d'une part, Chester, Schott (le distributeur de Chester en Allemagne) et Stravinsky d'autre part. Chester et Schott perdent le procès et menacent de se retourner contre Stravinsky, qu'ils accusent de leur avoir vendu quelque chose qu'il ne possédait plus.

En 1945, Stravinsky, devenu citoyen américain, décide d'écrire une troisième « nouvelle suite » de *L'Oiseau de feu* (dont le *copyright* serait cette fois assuré) et de la vendre à la Leeds Music Corporation. Après des litiges autour des fautes de copie dans le matériel d'orchestre, Stravinsky poursuivra la compagnie Leeds en justice, en octobre 1947 : cette fois, c'est Stravinsky le plaignant qui attaque la Leeds pour avoir fait faire un arrangement intitulé *Summer Moon*, d'après le thème du *khovod* (la ronde) « des princesses » dans *L'Oiseau de feu*. *Summer Moon* est un fox-trot lent, sur des paroles de John Klenner :

*Summer Moon, you bring the end of my love story ;*

*All too soon my love and I are apart.*

*Summer Moon, why shine in Indian Summer glory ?*

*Summer Moon, while I'm alone with my heart ?*

Les éditeurs auraient d'abord fait figurer sous le titre la mention : « adapté par Igor Stravinsky d'après sa propre suite de ballet *L'Oiseau de feu* »<sup>10</sup>. Quant à l'arrangeur, un certain Spielman (*sic*), il aurait déclaré devant le tribunal que, « en utilisant d'autres harmonies [...] il exprimait pourtant les « mêmes sentiments »<sup>11</sup> ».

## MÉLOCENTRISME

L'appareil juridique du droit d'auteur est essentiellement

*mélocentrique*. La mélodie est seule à pouvoir faire entièrement l'objet d'une « appropriation », les autres dimensions — l'harmonie et le rythme — n'entrant en ligne de compte qu'à la mesure de leur interaction avec elle : « La mélodie, écrit Henri Desbois dans *Le Droit d'auteur en France*, est [...] appropriable en elle-même, tandis que l'harmonie et le rythme ne peuvent être protégés qu'appliqués à une mélodie.<sup>12</sup> » Quant au son, quant au timbre, il n'intervient tout simplement pas dans ce dispositif.

L'appareil juridique du droit d'auteur, par son mélocentrisme, exclut donc la possibilité d'une autographie musicale, tout en assurant par là même la possibilité de l'arrangement. L'arrangement est en effet une œuvre dite « dérivée » (au même titre que la traduction<sup>13</sup>) ; c'est, pour les juristes, « la transformation d'une œuvre créée pour certaines parties vocales ou instrumentales en vue de son exécution par d'autres voix ou instruments que ceux prévus pour l'œuvre originale<sup>14</sup> ». La possibilité de l'arrangement est donc, sinon la clef de voûte, du moins l'indice privilégié d'un fonctionnement de la musique en régime allographique : la mélodie (ainsi que l'harmonie et le rythme qui lui sont appliqués) existe indépendamment de son incarnation dans le *hic et nunc* de tel et tel timbres *uniques*. C'est à cette condition qu'elle peut donner lieu à une orchestration, une réduction pour piano, etc. On n'arrange pas une œuvre de musique concrète.

## SCHOENBERG VS. STRAVINSKY (2)

Voici l'« éclaircissement » de février 1949, que Schoenberg joint au texte anglais de son manuscrit sur le *copyright*<sup>15</sup> :

*« Je tiens pour mon devoir que d'exposer mon opinion sur le procès de Monsieur Stravinsky contre la Leeds Company, car ici, ce sont quelques-uns des problèmes culturels et éthiques les plus importants qui sont concernés, et pas seulement eu égard à l'art. Je peux formuler la position d'un porte-bannière des principes artistiques de la façon suivante :*

- 1. Quand une main sale ne ferait que toucher un mur blanc immaculé, la tache de saleté ne peut jamais être enlevée.*
- 2. Quand un voleur vole une pierre précieuse, la pierre précieuse reste indemne (unversehrt, saine et sauve, sans dommage). Mais ces voleurs ne font pas que voler la pierre, ils l'abîment (verderben, c'est-à-dire aussi corrompre, pervertir, détériorer).*
- 3. Que l'on permette à un caricaturiste de changer les visages de la Ronde de nuit pour rendre la toile populaire.*

*Je serais content si ces points pouvaient être soumis au juge et au comité d'experts.»*

C'est à la suite de cet « éclaircissement », donc, que figure, daté du mois suivant, le projet de lettre à l'*Attorney of Law* Fendler<sup>16</sup> :

*« Cher Monsieur Fendler,*

*[...] Je me souviens des premières nouvelles concernant l'entrée de Monsieur Str. sur le marché des automates musicaux (Einstieg in das Musikautomatengeschäft), et déjà à l'époque, j'avais le soupçon que, par voie de chantage, il avait été contraint de tolérer la violence faite à ses œuvres. N'était-ce pas posé en ces termes : « vous n'êtes pas protégé ; nous pouvons le faire sans votre autorisation ; n'est-ce pas mieux de s'enrichir de son vivant plutôt que de mourir pauvre, comme Tchaïkovsky ou d'autres », n'était-ce pas là le chant des sirènes chanté par les pirates ?*

8. Cf. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, S. Fischer Verlag, 1976, p. 389-391 et p. 501.

9. Cité dans Igor Stravinsky, *Selected Correspondance*, vol. II, edited and with commentaries by Robert Craft, Faber & Faber, 1984, p. 219.

10. Cité dans Eric Walter White, *Stravinsky*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Flammarion, 1983, p. 213.

11. Cité dans Louis Andriessen et Elmer Schönberger, *The Apollonian Clockwork. On Stravinsky*, Oxford University Press, 1989, p. 32.

12. Dalloz, 1978, p. 138-139.

13. *Ibid.*, p. 143 : « L'arrangement évoque la traduction, qui s'efforce de faire passer toutes les nuances de la langue originaires dans la version. »

14. Michel Gautreau, *La Musique et les musiciens en droit privé français*, Presse universitaires de France, 1970, p. 32.

15. Je traduis d'après l'édition allemande précitée, p. 390.

16. *Ibid.*, p. 391.

*Bien entendu : il n'était pas protégé, puisque la loi du copyright ne sert pas à protéger l'auteur ; elle ne fait au contraire que permettre aux parasites de voler, sous certaines conditions. Elle devrait s'appeler : "copyright des pirates". Je suis le dernier à penser du bien des éditeurs. Mais du moins, en fin de compte, un tel homme a-t-il risqué un peu d'argent, et peut-être a-t-il aussi investi un peu d'enthousiasme dans une entreprise qui aura été aventureuse. Il a gagné le droit à une certaine protection, même si son profit dépasse de façon insupportable celui de l'auteur. Mais ces hyènes qui se consacrent à un jeu assuré, ces "voleurs de cadavres" qui volent les biens des soldats morts, ces pirates qui n'ont aucun mérite et encore moins d'honneur — ces gens-là ne devraient pas être protégés. Donc, la loi du copyright doit être abrogée.»*

À l'évidence, la colère de Schoenberg a pour objet, plus encore que l'exploitation commerciale des œuvres, leurs arrangements pour des automates musicaux. C'est-à-dire leur fragmentation et leur recombinaison, leur utilisation dans un film, voire leur association à des textes (à des «paroles») qui, non prévus dans la composition originale, viendraient se greffer sur elle comme les tropes, aux premiers temps du chant grégorien, sur les vocalises.

C'est bien ce qui est arrivé à Stravinsky avec *L'Oiseau de feu*, *Summer Moon* étant explicitement destiné au marché du juke-box, comme le rappelait le compositeur dans une déclaration dont il avait fait faire des copies destinées à être distribuées :

*«Ces gens vulgaires de Broadway (these vulgar Broadway people) [...] ont eu l'idée d'extraire des mélodies de L'Oiseau de feu afin de les arranger en chansons populaires (popular songs) [...] et de demander à quelqu'un d'écrire des paroles, en emballant (packaging, on est presque dans le registre de la parfumerie...) la petite cochonnerie [en français dans le texte] sous le titre de "Summer Moon". [...] L'intention était d'attirer le "marché des juke-box" (the "juke-box trade")...<sup>17</sup>»*

Or, on l'a vu, Stravinsky n'a pas hésité à réaliser des *auto-arrangements* censés lui assurer une *réappropriation* de son œuvre. Il a fait, dirait-on aujourd'hui dans un autre lexique, son propre *remix*. C'est précisément ce que Schoenberg ne pourra admettre au bout du compte, même si par ailleurs, précisément pour les *mêmes* raisons, il prend sans ambiguïté la défense de Stravinsky et condamne le «piratage» de la Leeds.

L'allusion de Schoenberg aux «premières nouvelles concernant l'entrée de Monsieur Str. sur le marché des automates musicaux» renvoie quant à elle, de toute évidence, à l'épisode bien connu associant Stravinsky à la maison Pleyel. Stravinsky relate lui-même cet épisode dans *Chroniques de ma vie* («À cette époque [1921-1922] commencèrent aussi mes occupations suivies avec la maison Pleyel qui m'avait proposé de faire la transcription de mes œuvres pour son piano mécanique surnommé "Pleyela"<sup>18</sup>»), et il dit la «satisfaction» qu'il trouvait dans le travail d'*auto-arrangement* auquel il se livrait pour le Pleyela :

*«C'était tout un travail d'adaptation à un instrument qui, d'une part, possède des possibilités illimitées en fait de précision, de vélocité et de polyphonie, et, d'autre part, présente constamment de sérieux obstacles à l'établissement des rapports dynamiques. Ces occupations développaient et exerçaient mon imagination en me posant toujours de nouveaux problèmes d'ordre instrumental intimement liés avec ceux de l'acoustique, voire de l'harmonie et de la conduite des voix.<sup>19</sup>»*

Et surtout, Stravinsky dit aussi l'intérêt du piano mécanique pour *borner* la liberté de l'interprète (ces pages sont connues et souvent citées) :

*«L'intérêt que je portais à ce travail était double. Pour éviter dans l'avenir une déformation de mes œuvres par leurs interprètes, j'avais toujours cherché un moyen de poser des limites à une liberté redoutable, surtout répandue de nos jours et qui empêche le public de se faire une juste idée des intentions de l'auteur. Cette possibilité m'était offerte par les rouleaux du piano mécanique. Un peu plus tard les disques de gramophone devaient me la renouveler.»*

## ÉCHANTILLONS FURTWÄNGLER

Oswald échantillonne principalement des œuvres. Mais que se passe-t-il lorsqu'on échantillonne une *interprétation* ? En effet, comme l'explique Paul Théberge<sup>20</sup> :

*«[...] des interprétations conservées sous forme d'enregistrements sonores peuvent aussi être traduites en données numériques, et les ingénieurs du son chargés d'un remix utilisent couramment des interprétations enregistrées couplées à des séquenceurs, simplement pour déclencher des sons synthétisés ou échantillonnés ; de cette manière, le style et le phrasé (le sens du timing et le feel d'une piste de batterie live, par exemple) peuvent être préservés, tandis que les sons sont changés au point de perdre presque toute ressemblance avec l'enregistrement original.»*

En France, c'est l'arrêt Furtwängler, du 4 janvier 1964, qui marqua ponctuellement la reconnaissance d'une véritable qualité d'«œuvre» à l'interprétation enregistrée d'un «artiste exécutant»<sup>21</sup>.

Wilhelm Furtwängler avait dirigé l'orchestre philharmonique de Vienne durant la seconde guerre mondiale et avait enregistré pour l'organisme de radio-diffusion du III<sup>e</sup> Reich. Lors de la prise de Berlin par les Alliés, les autorités soviétiques se saisissent des bandes, puis les remettent aux autorités d'Allemagne de l'Est, qui à leur tour les cèdent par contrat du 5 novembre 1952 à Urania Records Inc. de New York. Cette dernière société produit alors, avec ces bandes, un disque contenant la *Troisième* de Beethoven, distribué en France par la firme Thalia. Tout ceci sans l'accord du philharmonique de Vienne ou de Furtwängler. Lequel, venant d'enregistrer quelques semaines auparavant cette même symphonie pour La Voix de son Maître, demande la mise sous séquestre des disques américains vendus en France.

Les bandes sont saisies. Furtwängler meurt en 1954 et ses ayants-droit assignent les sociétés américaine et française afin d'interdire l'introduction et la diffusion des disques en France, et afin d'obtenir réparation du préjudice subi. Après diverses péripéties, l'affaire se retrouve devant la Cour de cassation. C'est l'arrêt du 4 janvier 1964, qui parle d'«atteinte au droit de l'artiste sur l'œuvre que constitue son interprétation»<sup>22</sup>.

On reconnaît ainsi à l'interprétation le statut d'une quasi-œuvre (avec la loi du 3 juillet 1985, dite «loi Lang» le droit de l'interprète n'est pas un droit d'auteur *stricto sensu*, mais plutôt un «droit voisin», à l'instar de celui des «producteurs de phonogrammes»<sup>23</sup>). Si le régime de l'œuvre de l'interprète semble être exemplairement *autographique* (une interprétation est un ensemble d'éléments «mal notables»), paradoxalement, la reconnaissance de son statut de quasi-œuvre est plus ou moins contemporaine (elle précède de peu) les possibilités d'échantillonnage et de séquençage évoquées par Paul Théberge. Possibilités qui font peut-être basculer l'œuvre de l'interprète dans un régime allographique, puisqu'une interprétation échantillonnée et séquencée pour

17. Cité dans Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, *Correspondance*, op. cit., p. 256.

18. Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël / Gonthier, 1962, p. 111.

19. *Ibid.*, p. 111. Plus tard, Stravinsky songera à intégrer lesdits «automates musicaux» à l'instrumentarium des Noces.

20. Paul Théberge, *Technology, Economy and Copyright Reform in Canada*, dans Simon Frith (ed.), *Music and Copyright*, Edinburgh University Press, 1993, p. 56.

21. Cf. Michel Gautreau, op. cit., p. 318 et sq.

22. Cité par Michel Gautreau, *ibid.*, p. 321. Je souligne.

23. *Ibid.*, p. 325 et sq.

déclencher de tout autres sonorités ne peut être qualifiée de *contrefaçon*. À moins que, ici plus qu'ailleurs, la distinction goodmanienne ne se mette à trembler. Et puisque les droits de l'interprète sont conçus en termes d'enregistrement sonore, la protection de ces «gestes interprétatifs (*performance gestures*) traduits sous forme numérique» que décrit Paul Théberge ne doit-elle pas être repensée<sup>24</sup> ?

### SCHOENBERG VS. STRAVINSKY (3)

Pour mesurer ce qui est en jeu dans la position schoenbergienne, il faut faire entrer ces documents que nous avons lus au sujet de l'affaire Stravinsky vs. Leeds en résonance avec les autres textes de *Style and Idea* entièrement ou partiellement consacrés au *copyright*.

Parmi les propositions musicales que Schoenberg, en 1919, avait adressées à Adolf Loos afin qu'elles figurent dans ses *Lignes directrices pour un bureau de l'art*<sup>25</sup>, la troisième porte sur les droits de la propriété intellectuelle. Schoenberg y réclame que l'on reconnaisse une forme de *permanence* dans l'héritage :

«Le droit de la propriété intellectuelle (*das Recht am geistigen Eigentum*) devrait être à tous points de vue placé sur un pied d'égalité avec le droit de n'importe quelle autre type de propriété, particulièrement en ce qui concerne les droits patrimoniaux (*Vererbbarkeit*, c'est-à-dire, littéralement, l'"hérédité"). Avec ce type de propriété, plus qu'avec aucun autre, il est justifié de reconnaître un droit d'héritage permanent (*dauerndes Erbrecht*), car ici, justement, ce n'est que par le fait qu'ils reçoivent encore quelque chose que les héritiers font l'expérience (*erfahren*) de ce que le patrimoine (*Hinterlassenschaft*) aura vraiment été une propriété (*wirklich eine Eigentum gewesen ist*). Le droit d'héritage (*Erbrecht*) devrait, après le décès des derniers héritiers, passer pour moitié à l'État, pour moitié à une association d'auto-publication (*Selbstverlagsgenossenschaft*) [...]. Le *copyright* (*Urheberrecht*) devrait être non transférable, son acquisition interdite, punissable et juridiquement sans effet.»

Si l'on confronte cette revendication avec tels paragraphes de *Copyright* ou des fragments sur les droits de l'homme (*Human Rights*)<sup>26</sup>, on comprend que, lorsque Schoenberg en appelle à la défense des musiciens-auteurs, ses exemples jouent, en les alternant ou en les opposant, sur les registres conjoints de l'invention technique et des œuvres d'art dans leur régime autographique.

Ainsi, dans *Copyright*, Schoenberg dénonce une conception du droit d'auteur fondée sur l'analogie avec le brevet d'invention :

«La loi du *copyright* (*das Urheberrechtsgesetz*) valait jusqu'à présent comme interdiction pour des pirates de voler la propriété (*Eigentum*) d'un auteur avant un maximum de cinquante-six ans à dater de son enregistrement (*Eintragung*, au sens d'inscription au registre). Passé ce délai, tout pirate pouvait en user librement et encaisser de gros bénéfices, sans faire participer le véritable propriétaire aux bénéfices tirés de sa propriété.

» La morale qui a produit une loi de cette sorte paraissait si basse (*niedrig*) et incompréhensible que l'on se demandait toujours : dans l'intérêt de qui la loi a-t-elle bien pu être créée ? et pourquoi un auteur devait-il être dépouillé de sa propriété au profit de pirates éhontés, alors que toute autre possession (*Besitz*) pouvait être léguée pendant des siècles jusqu'aux parents les plus éloignés ? »

L'argument est donc le même que dans les propositions adressées à Loos en 1919. La propriété intellectuelle, la

création que représente une «œuvre de l'esprit», comme disent les juristes, devrait pouvoir se transmettre, intacte et indemne, d'héritier en héritier, *ad infinitum*.

Schoenberg se livre ensuite à un rapide calcul économique sur les frais encourus par les éditeurs, avant de poursuivre : «*Tout cela semble totalement insensé, et l'on ne pense qu'à de la malveillance envers les héritiers (alors que d'autres héritiers ne sont pas infortunés !)*.

Mais j'ai découvert la vraie solution à ce problème.

*Du temps où cette loi a été faite, il n'y avait pas encore ce qu'on appelle les "droits de reproduction mécanique" : il n'y avait pas encore de radio, de film, de disques ou de tantièmes pour l'exécution. La plupart des auteurs vendaient alors leurs œuvres à un éditeur avec tous les droits. La participation des auteurs aux tantièmes de la vente, de la location, des exécutions, des arrangements radiophoniques ou cinématographiques n'était prévue ni par les auteurs, ni par les éditeurs. J'en conclus que la loi n'a pas été faite pour dépouiller l'auteur de sa propriété.*

*Elle a été conçue par analogie avec les lois sur les brevets d'invention (*Patentgesetzen*) et elle n'octroyait des droits exclusifs que pour un temps limité. L'éditeur, le fabricant (*Hersteller*) n'était pas considéré comme le seul qui devait profiter des trouvailles (*Einfälle*) des autres. Et spécialement si l'on considère les lois sur les brevets d'invention, il y a beaucoup d'intérêts qui doivent être protégés. Il ne serait jamais devenu possible pour tout un chacun de voyager avec le train ou le bateau à vapeur, ni de posséder une voiture, si un fabricant avait eu le monopole sur la production. Là aussi, on devrait plaindre le pauvre inventeur, qui semble être lésé. Mais en général un inventeur est contraint de vendre son brevet à un homme puissant, car il n'est pas en mesure de produire lui-même. S'il y avait quelque chose comme des "droits de l'homme", il serait protégé — pourquoi les législateurs font-ils aussi peu montre de largeur d'esprit à l'égard des créateurs qui font avancer la culture ? — bien que le risque de mettre sur le marché une nouvelle invention soit grand, et qu'une invention soit rarement assez parfaite dès le début pour devenir un succès. Que l'on pense à toutes les améliorations qui furent nécessaires pour rendre l'automobile aussi parfaite qu'elle doit l'être.*

*Dans le domaine du *copyright*, ce n'est pas le cas. Le risque de l'éditeur n'est pas aussi grand, et d'habitude il joue plusieurs numéros (*spielt er mit mehreren Zahlen*) parmi lesquels un seul pourrait couvrir toutes les pertes possibles. L'éditeur est rarement contraint d'apporter des améliorations. En général, les œuvres sont achevées (*abgeschlossen, closes*) et prêtes à la vente. Pourtant, s'il avait le monopole, il ne baisserait pas les prix, comme l'a prouvé l'attitude de Schott et de Simrock. Et c'est pourquoi ses droits doivent être limités. Il sera toujours en position de concurrencer avec succès les pirates, surtout s'il améliore ses éditions.»*

En faisant appel au brevet d'invention, Schoenberg (qui connaît bien la question pour avoir fait breveter en 1911 une machine à écrire la musique, *Notenschreibmaschine*<sup>27</sup>) peut définir *a contrario* quelques traits essentiels de l'œuvre musicale. Schoenberg exclut ainsi les «améliorations» (donc, d'une certaine façon, les *remakes*, arrangements et adaptations) du fonctionnement proprement autographique de la musique. Il n'y a d'amélioration possible (ou nécessaire) qu'au niveau autographique de l'édition (de telle édition) d'une partition, que l'on peut corriger pour en supprimer les éventuelles coquilles. L'amélioration restera le fait de l'éditeur ou du copiste, tandis que, «en général, les œuvres sont achevées et prêtes à la vente». L'œuvre, parfaite, est

24. Cf. Paul Théberge, *op. cit.*, p. 56.

25. *Richtlinien für ein Kunstamt*. Les propositions de Schoenberg figurent dans *Style and Idea* (p. 369 et sq.) sous le titre : *Music* (from «*Guide-Lines for a Ministry of Art*» edited by Adolf Loos).

26. *Style and Idea*, p. 497-498 et p. 509, respectivement.

27. J'ai consacré, dans *Musica practica*, un chapitre («L'invention de la série») aux diverses inventions de Schoenberg.

imperfectible. Et elle ne pourra subir aucune modification en vue de son *actualisation*, de son adaptation à un contexte ou un marché *actuel*.

## FORMULE ET BREVET

Déposer une formule (comme s'il s'agissait de *brevet* plutôt que de *copyright* proprement dit), c'est la solution parfois envisagée pour protéger, non pas une *œuvre* musicale, mais un *son*. En effet, avec la pratique relativement récente de l'échantillonnage (*sampling*) — laquelle permet d'enregistrer sans perte d'information quelques millisecondes de son et de les incorporer dans le rythme, la mélodie ou l'harmonie d'une œuvre musicale —, «les origines précises du son peuvent être difficiles à identifier<sup>28</sup>». Pour ne pas dire impossibles. Ainsi, un musicien comme Frank Zappa, qui passe beaucoup de temps à sculpter ses propres échantillons, a-t-il pu suggérer que «l'analyse informatique pourrait être le seul moyen d'établir la similarité entre un son et sa copie<sup>29</sup>».

Bryan Bell, qui a collaboré avec des musiciens aussi différents que Herbie Hancock ou Neil Young, a fondé aux États-Unis une société de services baptisée Synthbank, dont la vocation est de «publier [des] sons commerciaux qui peuvent être achetés et vendus<sup>30</sup>». À l'origine de Synthbank, déclare Bryan Bell, il y avait la volonté de «protéger [...] la propriété intellectuelle et la programmation du son». Grâce à un réseau (Performing Artists Network, ou PAN), les utilisateurs peuvent télécharger des sons<sup>31</sup>. Mais Synthbank s'est heurté à des difficultés concernant la protection (le *copyright*) des sons : «le bureau américain du *copyright* ne donnait tout simplement pas les moyens de protéger un son en dehors de la musique (*for copyrighting sound apart from music*)<sup>32</sup>». Pour Bryan Bell, les difficultés reviennent donc à clarifier le «type de propriété intellectuelle» que représente le son, c'est-à-dire à décider s'il est classé «comme enregistrement sonore ou comme programme informatique<sup>33</sup>».

Des questions tout à fait semblables se posent avec les programmes de synthétiseurs. Le problème étant — qu'il s'agisse d'échantillonnage, de synthèse sonore ou même de parfums — que toute autre personne que l'inventeur peut obtenir le même résultat à condition d'y parvenir par d'autres moyens. Dès lors, s'il est possible, en théorie, que «n'importe qui tombe sur les mêmes séries de paramètres pour un son de synthétiseur», la preuve qu'il y a bien copie ne peut être formellement établie que si les erreurs, les *bugs* présents dans les originaux sont également reproduits : «dans de tels contextes, la propriété devient définie en termes négatifs plutôt que par des attributs positifs.<sup>34</sup>»

## SCHOENBERG VS. WAGNER

Si l'*œuvre* musicale (plutôt que le «simple» son) diffère donc de — ou se définit par rapport à — l'invention que protège une formule (c'est-à-dire un quasi-brevet), Schoenberg la situe aussi, comme par hasard et en passant, face à l'objet plastique existant sur le mode autographique. C'est dans *Human Rights* que Schoenberg donne une sorte de liste ouverte des biens, des propriétés transmissibles sans restriction, sans délai de protection :

*«Une mine d'or, un puit de pétrole, un magasin, une banque, une usine, voire une peinture à l'huile (oder selbst eine Ölgemälde), personne ne peut les enlever aux descendants les plus lointains de leurs possesseur. En revanche, le droit de propriété (Eigentumsrecht) sur les œuvres de l'esprit ou de l'art est limité par un "délai de protection" (Schutzfrist) durant lequel c'est un crime punissable que de*

*voler l'auteur ou le créateur. Non pas parce que voler est immoral et déshonorant, mais parce que le vol interférerait avec les intérêts de puissance belligérantes. Car, une fois ce délai écoulé, la concurrence force l'éditeur à vendre moins cher, mais elle lui laisse toutefois suffisamment de profit puisqu'il n'a plus à payer l'auteur. L'œuvre d'art appartiendrait alors, soi disant, au domaine public (Allgemeinheit) ; en réalité, elle appartient aux exploiters (Ausbeutern). Une fois ce délai écoulé, ce n'est plus un crime punissable que de prendre quelque chose qui ne vous appartient pas, bien qu'il s'agisse toujours d'un vol.»*

Il n'est pas insignifiant non plus que, dans l'«éclaircissement» de février 1949 sur Stravinsky et le *copyright*, l'exemple de la célèbre *Ronde de nuit* de Rembrandt soit pris dans les *arts plastiques*. Défigurer ou caricaturer les visages de la *Ronde de nuit*, c'est, dans l'exemple de Schoenberg, toucher à un *original*. À un objet plastique unique, existant sur un mode autographique. Or, c'est à ce mode que Schoenberg en appelle pour étendre *ad infinitum* la possibilité de l'héritage d'une propriété intellectuelle ou artistique ; son plaidoyer pour les héritiers à venir, et jusqu'aux plus lointains, voudrait donc en quelque sorte tirer les conséquences juridiques avantageuses d'une éventuelle conception autographique de la musique. Une telle conception serait incompatible avec la possibilité essentiellement allographique de l'arrangement. Ne touchez à rien, surtout n'arrangez rien, et arrangez-vous pour que l'*œuvre* musicale puisse se transmettre *intacte* de génération en génération — dit en somme Schoenberg, avec constance, dans ces textes de 1919 (les propositions pour Loos) à 1949 (les notes et éclaircissements sur l'affaire Stravinsky vs. Leeds).

En 1912, pourtant, dans *Parsifal und Urheberrecht*, le discours de Schoenberg sur l'arrangement et le *copyright* comportait quelques tours et plis dont la complexité mériterait une lecture patiente. Le texte s'ouvre sur une distinction tranchée : «Quand, il y a quelques temps, on discutait pour savoir s'il fallait s'efforcer de prolonger le délai de protection pour *Parsifal*, les questions qui se présentaient n'ont pas été séparées de manière assez nette», écrit Schoenberg. On doit faire, en effet, une séparation «claire» entre le côté «artistique-moral» et le côté «financier-légal» de l'affaire. Voici donc, en premier lieu comme il se doit, l'artistique :

*«Pour moi, pour mon sentiment et mon intuition, il est hors de doute qu'à Bayreuth on n'avait pu souhaiter autre chose que ce qu'on avait souhaité en effet : le prolongement du délai de protection pour Parsifal. Un fils n'a pas le droit d'ignorer la dernière volonté de son père, et le fils de ce père encore moins qu'un autre. Pour moi il est clair que les exigences de Bayreuth n'ont pas d'autre objectif que d'accomplir la volonté de Wagner, qui doit là-bas être gardée sauve (heilig, sacrée, sainte), et de la faire prévaloir sans arrière-pensées (Nebengedanken). Et ceci même là où une telle arrière-pensée serait tout simplement une nécessité artistique.»*

Siegfried Wagner, car c'est de lui qu'il s'agit, en s'en tenant rigide à ces principes (*prinzipienstarr*), courrait ainsi le risque d'être fidèle au testament de son père «aux dépens de l'art» (*auf Kosten der Kunst*). Voire, dit Schoenberg, de faire ce que Richard Wagner lui-même n'aurait pas fait : «Le fils d'un tel père ne peut pas agir autrement, même si — il faut le dire — son père aurait agi autrement.» Aporie de l'héritage et de la fidélité : en étant fidèle, je suis infidèle ; en étant infidèle, je suis à la fois fidèle et infidèle. Avec les variantes et combinaisons formelles les plus intriquées, les plus abyssales (mais cette formalité apparente a des implications

28. Paul Théberge, *op. cit.*, p. 54.

29. Cité par Paul Théberge, *ibid.*

30. Cité par Steve Jones, *Music and Copyright in the USA*, dans *Music and Copyright*, *op. cit.*, p. 73.

31. Tel est aussi, dans ses grandes lignes, l'objet d'une expérimentation menée à l'Ircam sous le nom de «Studio en ligne» (Cf. Peter Szendy, «Vers les studios en ligne. L'Ircam sur les autoroutes de l'information», *Résonance*, n° 11, Ircam-Centre Georges Pompidou, 1997).

32. Steve Jones, *op. cit.*, p. 73.

33. *Ibid.*, p. 74.

34. Paul Théberge, *op. cit.*, p. 54.



des plus graves). Plus simplement, Schoenberg, quant à lui, distingue là encore deux attitudes :

«*Et il y a ici deux façons de se placer. D'abord comme le fils ; ensuite comme le père, le grand révolutionnaire, celui qui voyait la plus grande piété à l'égard des maîtres dans le fait de débarrasser (befreien) la véritable essence de leurs œuvres de ce qui est mortel (sterblich, périssable), pour faire accéder l'immortel en elles à un effet d'autant plus pur. Qui considérerait non seulement comme compatibles avec la piété, mais aussi comme exigées (geboten) par elle, les modifications apportées aux expressions de la volonté de l'auteur : il fut certainement le premier à suggérer des changements d'instrumentation dans les partitions de Beethoven...*»

Face à la fidélité aveugle du fils, conservant l'héritage indemne, intact et sauf, le père fait figure d'arrangeur avant la lettre. Mais surtout, en forçant à peine la lecture de ce passage, on pourrait aller jusqu'à dire, avec ou sans Schoenberg, que l'essence (l'idée intemporelle) d'une œuvre est au bout, à l'horizon de ses variations plus ou moins arrangeantes ou déranginges. Toujours est-il que Schoenberg tranche contre la prolongation du monopole de Bayreuth sur *Parsifal*. Et qu'il motive son arrêt par des considérations sur le style :

«*Mais le point le plus important, sur le principe, qui me semble devoir être retenu contre le monopole de Bayreuth sur les exécutions, c'est qu'un style ne peut se créer si l'objet autour duquel il doit se développer est soustrait à l'influence du vivant (entzieht der Einwirkung des Lebendigen). Car le style n'est pas ce qu'on se représente habituellement sous ce terme. Ce n'est pas quelque chose que l'on conserve en toute pureté (ein Treubewahrtes) [...]. Ce plaisir de l'équilibre et de la pondération que nous appelons style (jenes Lustgefühl des Gleichgewichtes, der Ausgeglichenheit, das wir Stil nennen...) — comment peut-il exister si l'œuvre d'art se comporte comme on se comportait en 1890, tandis que l'auditeur perçoit (empfindet) comme on perçoit en 1912 ? [...] Pour ces raisons, je dois me décider contre le monopole de Bayreuth sur les exécutions.*»

Ce verdict, cet arrêt intervient peu avant le second grand volet du texte : celui consacré aux aspects financiers et juridiques. Où l'on retrouve, en 1912, le discours sur l'héritage que nous avons lu dans les textes ultérieurs :

«*C'est incroyable, écrit Schoenberg : en dehors de notre corps, il n'y a pas une propriété qui soit aussi pleinement notre propriété que la propriété intellectuelle (geistige). Et justement, celle-ci était à la disposition de tous (vogelfrei). Plus encore : il n'y a pas de propriété que le propriétaire ne puisse léguer à ses descendants les plus lointains, sans qu'aucune objection juridique puisse être élevée. Mais le droit de propriété (Eigentumsrecht) sur les valeurs artistiques (an künstlerischen Werten) est limité à trente ans...*»

Derrière la remarquable constance de cette revendication d'une sorte de propriété artistique éternelle (éternellement transmissible sans dommage), derrière cette affirmation récurrente qui fait système avec la condamnation de l'arrangement, *Parsifal und Urheberrecht* aura ouvert, le temps d'un tremblement, une perspective qu'il sera bien difficile de concilier avec celle d'un certain «porte-bannière des principes artistiques».

## HÉRITER (ENCORE)

De ce qu'il faut bien appeler dès lors la double injonction schoenbergienne («arrangez-moi, ne m'arrangez pas !»), les fils (ceux de Schoenberg, cette fois), n'auront retenu que

le versant de l'héritage infini. C'est-à-dire aussi de la dette sans mesure. Le meilleur signe en est sans doute que, après Schoenberg, il n'y a plus d'arrangement possible.

Si Webern et Schoenberg transcrivaient encore des auteurs comme Bach, Mahler ou Schoenberg lui-même ; si donc, notamment autour de la Société musicale d'exécutions privées, la transcription était une pratique vivante pour (s')arranger des œuvres contemporaines, aujourd'hui, au contraire, personne ne s'aventure, semble-t-il, à réinstrumenter un *Klavierstück* de Stockhausen, les *Structures* de Boulez ou les *Atmosphères* de Ligeti.

On ne saurait pourtant hériter sans s'arranger quelque peu de l'héritage ; comme l'écrit Schoenberg dans *Parsifal und Urheberrecht*, une œuvre musicale ne saurait rester sauve de génération en génération, sous peine de condamner d'avance la possibilité même du style en général. À moins peut-être — et c'est ce que Schoenberg semble aussi avoir rêvé avec obstination — de penser la musique sur un mode autographique.

Mais jusqu'à un certain point seulement. Schoenberg-l'inventeur du dodécaphonisme (bouleversant et confirmant à la fois la prééminence de la mélodie), Schoenberg-l'inventeur de la *Klangfarbenmelodie* (cette mélodie de timbres dont les conséquences ultimes ne semblent toujours pas trouver leur place dans l'appareil juridique du droit d'auteur), Schoenberg-contempteur de la pratique allographique de l'arrangement (bien qu'en ayant lui-même pratiqué et fait pratiquer), Schoenberg, donc, dans son rêve d'autographie musicale, ne va pourtant pas jusqu'à penser musicalement le phonogramme. C'est-à-dire l'objet musical autographique par excellence, jusqu'à l'avènement du numérique.

(Comme le remarque non sans humour David Gans à propos de John Oswald, les avocats qui ont obtenu du compositeur de *Plunderphonic* qu'il détruise le *master*, l'original, ainsi que tous les exemplaires en sa possession, ces avocats insoucians de tous les CD déjà distribués étaient des «avocats analogiques», *analog attorneys*, puisque chaque copie numérique en circulation est un *master* potentiel...)

Dans *Copyright*, tout se passe comme si, pour Schoenberg, c'était la mécanisation de la musique qui faisait basculer une loi originellement innocente dans la malveillance ; relisons :

«*Tout cela semble totalement insensé, et l'on ne pense qu'à de la malveillance envers les héritiers [...]. Mais j'ai découvert la vraie solution à ce problème. Du temps où cette loi a été faite, il n'y avait pas encore ce qu'on appelle les "droits de reproduction mécanique" : il n'y avait pas encore de radio, de film, de disques [...]. J'en conclus que la loi n'a pas été faite pour dépouiller l'auteur de sa propriété.*»

Le disque (la phonographie au sens large) serait l'autre versant, le côté obscur d'un vieux rêve d'autographie musicale. Sur ce versant, surtout depuis qu'on y travaille avec des formules numériques, on ne distingue plus très bien les limites mêmes de l'allo- et de l'autographique, pas plus que celles de l'arrangement et du dérangement. Et certains pirates y passent pour des porte-bannière. Dès lors, comment entendre fidèlement Schoenberg aujourd'hui, sans que (pour reprendre en la piratant cette phrase de *Parsifal und Urheberrecht*) son œuvre se comporte comme on se comportait en 1919 ou 1949, tandis que l'auditeur écoute comme on écoute en 1999 ? Autrement dit, quelles sont les conditions d'un style d'écoute ?

Schoenberg n'a certes pas joué, comme Stravinsky, avec les disques. Ses fils, quant à eux, ne jouent pas (ou si peu) des disques. Tout au plus tentent-ils de s'en arranger...