

Finally, in the last section of the proceedings – ‘Towards New Type of Migrations’ – **Torsten Roeder** (Würzburg) in his article *Wandering Data: The Challenge of Data Migration in Digital Humanities with Examples from MUSICI and MusMig* offers another example of migration, in this case of data, in computer technology which links the MusMig project to the very current field of digital humanities and the challenges and opportunities that new technologies offer to conventional (musicological) research.

These Proceedings are equipped with high quality illustrations (b/w and color), tables, indexes of names and places created by the administrator of the MusMig project, and the technical editor of the proceedings **Vilena Vrbanić**.

Lucija KONFIC
Zagreb
lucijam@hazu.hr

Alessandro Arbo – Pierre-Emmanuel Lephay (dir.), *Quand l'enregistrement change la musique* (Collection GREAM/Esthétique), Paris: Hermann, 2017, pp. 376, ISBN 978-2-7056-9215-8

Le rapport entre musique et technologie semble être l'un des thèmes marquants et récurrents de la musicologie contemporaine. À la fois complexe et protéiforme, ce thème a occupé une place importante dès le tournant du *xxi*^e siècle dans le domaine des études sur la culture sonore (*sound studies*), qui ont souvent examiné dans une perspective critique les supports techniques de l'écoute, ainsi que leur histoires et contextes. À partir des années 1990 et 2000, des préoccupations similaires ont émergé au sein des études sur la musique, et cela à la suite de la diffusion, tout au long du *xx*^e siècle, des technologies d'enregistrement et de télécommunication du son – une diffusion désormais globale et généralisée. Un ouvrage collectif paru en 2017 aux Éditions Hermann, dans le cadre de la collection Esthétique du Laboratoire d'excellence GREAM de l'université de Strasbourg, veut s'inscrire dans ce débat, presque un nouveau secteur disciplinaire, que les directeurs du volume Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay n'hésitent pas à qualifier de « musicologie de l'enregistrement » ou « phonomusicologie » (p. 7), en traduisant ainsi une terminologie développée dans le contexte anglophone de la fin des années 2000.

Comme le rappelle justement Clément Canonne, « en permettant de séparer le temps de la réception du temps de la production », l'enregistrement « change en réalité profondément la nature de l'objet qu'il est censé conserver » (p. 201-202). C'est précisément ce nouvel espace, à la fois intime et chimérique, que s'est taillé l'enregistrement, que ce livre entend explorer. Dans la courte *Introduction*, Arbo et Lephay définissent le double objectif de l'ouvrage : il ne s'agit pas seulement de comprendre comment l'enregistrement a renouvelé les œuvres musicales, leurs interprétations et les improvisations, mais aussi de cerner « les conséquences de ces changements, tant du point de vue de l'auditeur que de celui du chercheur » (p. 7). Afin d'examiner cette matière riche et diversifiée, Arbo et Lephay ont décidé de consacrer les différentes sections de l'ouvrage (chacune constituée d'un ou plusieurs chapitres) à un genre musical plus ou moins identifiable : musique ancienne, *popular music*, jazz, musique électronique et mixte, musique pour film. Font exception à cette règle la dernière section, dédiée à l'enregistrement en tant qu'outil de la recherche musicolo-

gique, et la première, qui examine les fondements esthétiques et historiques de l'enregistrement ainsi que son rapport avec la musique symphonique et l'opéra (notamment dans le chapitre de Lephy). Il faut souligner que la structure du volume est claire et cohérente dans ses prémisses mais, comme l'a remarqué Jonathan Thomas dans son compte rendu pour la revue *Transposition*¹, « on pourrait regretter la redondance des problématiques de l'enregistrement que l'ouvrage ne cesse d'exposer, lesquelles transcendent sous une forme ou une autre les genres musicaux abordés » (par. 12).

La section d'ouverture, intitulée *Nature et fonctions de l'enregistrement*, évoque dans ses lignes générales la plupart des thèmes que parcourra le reste du volume. Arbo, tout d'abord, délimite l'un des problèmes épistémiques cruciaux qui caractérise le phénomène de l'enregistrement, à savoir l'articulation de la distinction entre « enregistrement-document » et « enregistrement-œuvre ». Ce véritable casse-tête ontologique est pleinement maîtrisé par l'auteur, qui a déjà consacré de nombreux ouvrages à la philosophie et l'esthétique de la musique². L'enregistrement-document (type 1), explique Arbo, peut être soit le document d'une exécution réelle (type 1.1) soit la finalisation en studio d'une interprétation de l'œuvre achevée à travers la sélection, la manipulation et le montage des séquences sonores (type 1.2). L'enregistrement-œuvre (type 2), par contre, constitue ce qu'Arbo appelle « œuvre phonographique », c'est-à-dire une œuvre « qui ne semble pas pouvoir exister sans une 'image sonore' spécifique » (p. 28) et que, à l'exemple du philosophe Roger Pouivet, on pourrait même définir comme « œuvre rock », ce qui aurait l'avantage de cerner les origines du concept tout en réduisant son champ d'application pourtant très large. La perception musicale présuppose dans une large mesure cette structure catégorielle et l'attribution d'un enregistrement au bon cas de figure s'avère à la fois délicat et essentiel. Pour sortir de toute impasse, Arbo propose de se tourner du côté de la réception : « le critère le plus décisif, pour comprendre quel type d'enregistrement est en jeu, réside dans l'observation de la manière dont l'objet qu'il est censé constituer ou représenter est considérée (et jugée) dans les contextes de sa réception » (p. 33).

Dans le deuxième chapitre de la première section, Lephy démontre la pertinence des problèmes et catégories exposés par Arbo – notamment le type 1.1, appelé ici « enregistrement-témoignage », et le type 1.2, « enregistrement-objet » – et les applique à l'histoire technologique et culturelle de l'enregistrement et des disques de « musique savante ». Si dans la période qui précéda l'enregistrement électrique, la politique de l'enregistrement consistait principalement « à garder une trace sonore des grands artistes » de l'époque (p. 40), avec la diffusion du microphone, au milieu des années 1920, puis de la bande magnétique, ce fut l'enregistrement-objet qui s'affirma. Ainsi, le perfectionnement de la transcription fidèle au réel s'accompagna de la possibilité de choisir, modifier et parfois falsifier les traces sonores et créer ainsi des enregistrements (trop) parfaits. Lephy identifie les symboles triomphaux de ces enregistrements-objets dans le *Ring* de John Culshaw et Georg Solti pour la maison Decca (1958-1966), dans le *Ring* de Herbert von Karajan pour Deutsche

¹ J. THOMAS (2018), « A. Arbo et P.-E. Lephy (eds), *Quand l'enregistrement change la musique* », *Transposition*, vol. 7, journals.openedition.org/transposition/2713.

² Voir N. PALAZZETTI (2015), « A. Arbo et M. Ruta (eds), *Ontologie musicale. Perspectives et débats* », *IRASM*, vol. 46, n° 1, p. 190-93 ; N. PALAZZETTI (2014), « A. Arbo, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale* », *IRASM*, vol. 45, n° 1, p. 187-91.

Grammophon (1966-1970) et dans les disques du pianiste Glenn Gould. En faisant preuve d'une érudition et un enthousiasme parfois trop peu détachés du sujet traité mais tout à fait envoûtants pour le lecteur, Lephay analyse enfin les dérives de l'enregistrement-objet et la résurgence de l'enregistrement-témoignage à partir des années 1990, favorisée par l'émergence des nouveaux supports audiovisuels (comme le disque DVD) et plus récemment du streaming.

En poursuivant les réflexions développées dans la section d'ouverture, les autres douze chapitres du volume montrent comment l'enregistrement a non seulement influencé, mais, dans plusieurs cas, révolutionné ou même créé des genres ou des sous-genres musicaux. Les deux contributions de Samaa Sulaiman Marion-Gallois et Jonathan Nubel, en particulier, sont consacrées aux problèmes de l'enregistrement dans la musique ancienne (notamment dans le cas de la Petite Bande de Sigiswald Kuijken) et, plus généralement, au rôle du disque dans la promotion d'un certain paradigme interprétatif, celui de « l'interprétation 'historiquement informée', 'authentique' ou sur des 'instruments anciens' selon les modes » (p. 91). Comme le souligne Sulaiman Marion-Gallois, le studio d'enregistrement et le disque ont marqué les fondements mêmes de la démarche baroqueuse : « l'incompatibilité relative des performances à l'ancienne avec les lieux actuels de concert représentait un motif principal pour que le studio devienne un espace privilégié à travers lequel ces performances prenaient forme et pour que le disque se transforme en un espace d'écoute se substituant (proportionnellement) à la salle de concert » (p. 90).

Quatre interventions vont constituer ensuite la troisième section du volume sur *Enregistrement et culture pop* et cherchent à fournir un aperçu des significations multiples de l'enregistrement dans le vaste domaine de la *popular music*. Si l'essai de Jacques Favier revient encore une fois sur les problèmes ontologiques et esthétiques soulevés par les œuvres phonographiques, les contributions de Paola Delfino, Rudolphe Weyl et Akiba Fuminori abordent des cas d'études plus spécifiques comme – dans l'ordre – la pratique du *sampling*, le dub (« musique d'origine jamaïcaine apparue à peu près en même temps que le reggae, soit au début des années 1970 » [p. 154]) et la culture musicale populaire japonaise. L'essai de Delfino, en particulier, développe des réflexions particulièrement convaincantes quant aux poétiques fondées sur l'échantillon et l'échantillonnage (*sampling*) : « le *sampling* dans la musique populaire semble vouloir fonctionner en tant que paradigme de la destruction de l'idée de propriété de l'œuvre d'art, d'intégrité et unicité de l'objet artistique. En tant que recomposition de fragments isolés et diversifiés, la structure interne du *sampling* affirme l'impermanence et l'instabilité. [...] Chaque échantillon pourra toujours être manipulé dans un continuum où acte réalisé et processus artistique théorisé par John Dewey, se confondent » (p. 148).

À l'univers du jazz sont consacrés, dans la quatrième section du volume, les deux textes de Clément Canonne et Stéphane Gasparini. L'opposition dialectique entre improvisation et enregistrement devient ici particulièrement fructueuse. Plutôt que de favoriser une opposition simpliste entre ces deux pôles, « en se demandant [...] si l'enregistrement peut *vraiment* donner accès à l'improvisation ou si la performance improvisée n'est pas plus *authentique* que l'enregistrement » (p. 217), Canonne nous montre que l'enregistrement joue « un rôle constitutif dans les pratiques d'improvisation » et qu'il nous révèle leur « ambiguïtés », à la fois *catégorielles* – « l'improvisation oscillant [...] entre le temps court de la performance et une temporalité plus longue sur laquelle opère une série de processus

compositionnels » – et *ontologiques* – « l'improvisation confondant en un même objet un événement et une structure sonore réinstanciable » (p. 217).

Les deux sections suivantes incluent chacune un seul texte. D'un côté, le chapitre de Roberto Calabretto (sixième section) se focalise sur le rôle essentiel joué par le processus de post-production dans la musique pour film. De l'autre, le chapitre signé par Angelo Orcalli et Luca Cossettini (cinquième section) explore le thème de la préservation et restitution des enregistrements sur bande, qui ont fortement caractérisé la composition et la production des œuvres électroacoustiques, concrètes, électroniques et mixtes dans la deuxième moitié du xx^e siècle. Les compétences et la profondeur critiques développées par les deux chercheurs dans le cadre de leur activité au sein du Laboratoire Mirage de l'université de Udine en Italie (fondé en 1995) sont tout à fait remarquables. Orcalli et Cossettini proposent ainsi une véritable théorie de la restauration audio (unissant réflexions à la fois méthodologiques, pratiques et philosophiques) qui poursuit idéalement sur un territoire nouveau la tradition inaugurée par Cesare Brandi dans le domaine de l'histoire de l'art avec la célèbre *Teoria del restauro* (1963).

La septième et dernière section du volume, composée des deux textes de Julie Walker et Benjamin Lassauzet, explore enfin le rôle de l'enregistrement en tant qu'outil de la recherche musicologique, notamment dans les études sur l'interprétation musicale. Le texte de Lassauzet introduit un thème curieux et encore inexploré dans le cadre du volume, à savoir l'enregistrement pour instrument reproducteur (et notamment pour piano ou orgue). Ce dernier eut un succès considérable dans le premier quart du xx^e siècle (comme le révèle le cas de Debussy analysé par Lassauzet) et nous révèle, une fois encore, le caractère labyrinthique et non-linéaire de l'histoire des technologies et des techniques.

En dépit de sa dimension assez remarquable (presque 400 pages) et de son ouverture d'horizons, *Quand l'enregistrement change la musique* ne peut certes prétendre à l'exhaustivité. Comme le relèvent Arbo et Lephay eux-mêmes dès l'Introduction du volume, on remarquera l'absence, entre autres, de « la vaste galaxie des traditions, pratiques et expressions relatives à l'oralité musicale, elle aussi fortement affectée par l'avènement de l'enregistrement » (p. 7) et de l'ethnomusicologie. Il nous semble cependant que cette œuvre collective réussit à identifier et analyser les problèmes essentiels qui résonnent, pour ainsi dire, dans le nouvel espace ouvert par l'enregistrement – lequel est désormais devenu, à l'ère du cyberspace, « une ressource fondamentale de la réalité sociale » (p. 15). Au lieu d'en résoudre l'ambiguïté et l'intangibilité, l'enregistrement fait ressortir la force inquiétante du phénomène sonore : comme dans le terrier du récit *Der Bau* de Franz Kafka, nous sommes obsédés par la quête de la source d'un bruit inconnu, à la fois audible et invisible.

Nicolò PALAZZETTI

Strasbourg

Email : nicolo.palazzetti@hotmail.it