



Transposition

Musique et Sciences Sociales

7 | 2018

Le prix de la musique

Alessandro Arbo & Pierre-Emmanuel Lephay (eds), *Quand l'enregistrement change la musique*

Paris, Hermann, 2016.

Jonathan Thomas



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2713>

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Jonathan Thomas, « Alessandro Arbo & Pierre-Emmanuel Lephay (eds), *Quand l'enregistrement change la musique* », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 17 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2713>

Ce document a été généré automatiquement le 17 octobre 2018.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Alessandro Arbo & Pierre- Emmanuel Lephay (eds), *Quand l'enregistrement change la musique*

Paris, Hermann, 2016.

Jonathan Thomas

RÉFÉRENCE

Alessandro Arbo & Pierre-Emmanuel Lephay (eds), *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Édition Hermann, 2016.

- 1 Capter le son, en conserver la trace et la reproduire, voilà trois opérations qui, depuis qu'elles ont été progressivement rendues possibles puis raffinées à partir du milieu du XIX^e siècle, ont étendu le champ de la préhension et de la manipulation de son environnement sonore par l'homme. Et cette capacité, tel que l'a déjà montré Jonathan Sterne¹, n'est pas et n'a jamais été sans conséquence ni pour ceux qui la mettent en œuvre ni pour ce qui est mis en œuvre par elle. La possibilité d'enregistrer le son et d'en faire usage a en effet modifié les pratiques sociales et sonores déjà existantes, en a fait émerger d'autres, a participé et participe toujours à l'élaboration constante de cultures sonores et à la dimension sonore des cultures. Par ailleurs, l'enregistrement du son ne le restitue ni ne le répète jamais tel qu'il fut. Il constitue donc une opération problématique, qui l'est peut-être plus encore quand elle s'attache à la musique, cette pratique artistique autant sociale qu'individuelle dont les productions et les performances n'avaient, avant l'invention du phonographe, jamais eu besoin d'être enregistrées pour exister.
- 2 L'enregistrement de la musique est ainsi un vaste terrain de recherche, qui a donné naissance à « un nouveau secteur disciplinaire, parfois appelé “musicologie de l'enregistrement” ou “phonomusicologie” » (p. 7). Il est investi depuis plusieurs années par le groupe de travail « Musique et enregistrement » du Groupe de recherche sur l'acte musical (GREAM, Université de Strasbourg). Coordinés par Alessandro Arbo, ses

membres – musicologues ou philosophes – ont organisé une journée d'étude en 2015, dont le titre et la plupart des contributeurs sont ceux de l'ouvrage collectif rapporté ici. Dirigé par Arbo – auteur de nombreuses contributions sur l'ontologie et l'esthétique musicales² – et Pierre-Emmanuel Lephay – lesquels ont déjà publié sur ce sujet³ –, *Quand l'enregistrement change la musique* est une des rares contributions francophones portées sur l'histoire et les conséquences de l'enregistrement musical, des premiers temps de la phonographie aux technologies numériques. Il faut donc se réjouir de la parution d'un tel volume. Celui-ci reprend strictement les thèmes de recherche du groupe « Enregistrement et musique », et constitue ainsi un état de sa recherche. L'enregistrement musical y sera considéré pour son histoire, son rôle dans l'activité des interprètes, son usage dans la recherche en musicologie, sa fonction documentaire, ses conséquences sur la réception de la musique, ainsi que sur l'ontologie des œuvres et des improvisations. Ce dernier thème traverse tout le livre, dont les sept parties sont chacune consacrées, à l'exception de la première et de la dernière, à un genre musical particulier – musique ancienne, électroacoustique ou mixte, improvisée, pour le cinéma, *popular music*. On devine ainsi qu'il s'agira de considérer avant tout la musique – avant et pendant l'ère de l'enregistrement – plutôt que de centrer le propos sur l'enregistrement, ses techniques, ou sur une typologie des changements qu'il opère sur la musique.

- 3 Ce n'est pourtant pas ce qu'illustre la première des sept parties de l'ouvrage. C'est en effet l'enregistrement lui-même qu'Arbo et Lephay abordent, chacun dans un article, en un axe différent mais similaire : entre l'enregistrement-document et l'enregistrement-œuvre pour le premier ; de l'enregistrement-témoignage à l'enregistrement-objet pour le second. Une question semble traverser les deux contributions : la musique enregistrée que nous écoutons est-elle l'instanciation d'une œuvre ou une œuvre en soi ? Mais cette question est en fait un peu différente : cet enregistrement est-il la trace honnête et véridique d'une performance, ou plutôt le maquillage inauthentique de celle-ci, voire avant tout le résultat, manipulateur et étranger au concert, des opérations permises par les techniques d'enregistrement ?
- 4 Considérant l'ensemble des genres de musiques enregistrées, Arbo situe sa réflexion sur le plan ontologique. Après avoir établi, suivant les travaux récents de Roger Pouivet, les définitions ontologiques de l'enregistrement-document et de l'enregistrement-œuvre, il ne peut que constater que cet effort est incapable d'embrasser la complexité contradictoire des cas d'enregistrements intermédiaires entre ces deux pôles. Pour parvenir à informer le jugement de l'auditeur, Arbo propose donc de le rendre attentif aux conditions de production de ce qu'il écoute. Il pourra alors, s'il est disposé à reconnaître l'enregistrement « comme une fin et non comme un simple moyen » (p. 31), commencer à s'extraire de l'angoisse du flou ontologique qui l'entoure. Enfin, l'auteur décide d'aller voir « du côté de la réception » (p. 31), et pose les jalons d'une méthode en deux temps pour investir et juger l'enregistrement : d'abord « considérer la manière dont la première trace complète de l'œuvre, ou plus généralement de l'objet musical en question, a été produite » ; ensuite, « comprendre en quoi consiste l'objet principal sur lequel, à un moment donné, se concentrent les jugements critiques compétents formulés dans les contextes de sa réception » (p. 37).
- 5 Circonscrivant son propos aux seules œuvres de musique savantes, Lephay contextualise dans l'article suivant les deux pôles qu'il reconnaît à l'enregistrement, témoignage et objet, le long d'une histoire détaillée des technologies, mais aussi des pratiques d'enregistrement et de la réception de leurs productions. Des premiers temps du

phonographe à l'avènement de la « haute-fidélité » s'affirme ainsi, à mesure des progrès réalisés dans les technologies et les pratiques de captation et d'édition du son, la volonté de produire des interprétations parfaites. Celles-ci deviennent de moins en moins reproductibles en concert et de plus en plus artificielles. Mais Lephay montre que le disque, devenu un « mirage » (p. 55), est dans le même temps réinvesti par des enregistrements témoignant de pures performances en concert, lesquelles sont d'ailleurs impactées par l'exigence de qualité d'exécution faite et popularisée par les enregistrements-objets. Il se développe alors une éthique de l'enregistrement, qui valorise la performance sur scène et se veut transparente sur l'usage de ses médiateurs techniques, quand elle ne refuse pas simplement d'avoir recours au studio. Les deux pratiques se rejoignent enfin et s'harmonisent. Le texte de Lephay résonne alors dans celui d'Arbo : si l'enregistrement-objet continue à exister, il est aussi parfois produit non pour faire accéder l'auditeur à l'instanciation idéale d'une œuvre, mais à la réalisation d'un projet conçu pour le disque et publicisé comme tel. Par ailleurs, certains festivals ou orchestres adoptent une voie intermédiaire entre témoignage et objet, en mettant immédiatement à disposition du public de leurs concerts l'enregistrement, à peine retouché, de ce qu'il vient d'entendre.

- 6 La deuxième partie du livre, « L'enregistrement de la musique ancienne » compte deux articles. Dans le premier, « Le rôle du disque dans la promotion et la pérennité d'un paradigme interprétatif », Samaa Sulaiman Marion-Gallois s'intéresse à la part que prend l'enregistrement dans la « fabrication d'un paradigme interprétatif tout en assurant sa pérennité, sa diffusion et son ancrage dans le marché des biens culturels » (p. 72). Il s'agit donc d'investir par le biais d'un médiateur – le disque – le « lien de permutation [qui] s'est instauré entre les deux champs d'activité de l'interprétation et de l'enregistrement » (p. 75). Si le propos de Marion-Gallois est convaincant dans sa façon de montrer comment l'enregistrement, son rendu sonore et sa diffusion commerciale aboutissent à modifier progressivement les pratiques d'interprétations sur instruments anciens et leurs attendus d'écoute, ainsi qu'à pousser l'adaptation de ces instruments à la modernité sonore et instrumentale, deux critiques peuvent cependant lui être adressées. D'abord, il nous semble qu'enregistrement et disque y sont parfois confondus, ce qui tend à assimiler tout enregistrement à un disque, alors que chaque medium de diffusion d'un enregistrement possède ses qualités propres, qui conditionnent les possibilités et la qualité de son écoute. Par ailleurs, Marion-Gallois aurait pu mieux situer son propos en citant quelques acteurs, labels ou entreprises éditoriales marquantes de ce mouvement singulier de l'édition discographique. Mais peut-être devons-nous y voir la conséquence d'un point de vue surplombant et nécessairement plus général, qui fait contraste et complète d'autant mieux l'article suivant, de Jonathan Nubel, qui s'attarde sur le cas particulier de La Petite Bande. Nubel peut ainsi nous parler de façon très détaillée et contextualisée de thèmes déjà abordés par Arbo, Lephay et Marion-Gallois. Il aborde l'enregistrement comme document du répertoire et des interprétations baroques, pour ensuite montrer comment la production discographique intervient pour modeler l'écoute et le goût de l'auditeur et, en retour, le jeu de l'instrumentiste. Sigiswald Kuijken, chef de La Petite Bande, doit ainsi produire des enregistrements qui tendent à être des objets, avant de se voir remplacés dans sa discographie par des enregistrements-témoignages, à mesure que s'améliore le jeu sur instruments anciens. Là encore, il est finalement question d'une éthique de l'enregistrement qui respecterait les œuvres et leurs auditeurs, une thématique qui prendra de l'ampleur dans la partie suivante.

- 7 Quatre articles sont maintenant rassemblés sous l'intitulé « Enregistrement et culture pop ». Ils font suite, en abordant cette culture dont le territoire a largement été constitué et habité par des musiques souvent soupçonnées d'être sans éthique, à cette préoccupation d'assurer leur légitimité à des musiques constituées par l'enregistrement, et qui souffrent de la double critique de leur caractère populaire et inauthentique. Dans « Enregistrements constructifs et *popular music* », Jacques Favier réinvestit le problème de la définition ontologique de la musique enregistrée. Il discute avec précision des modèles de Stephen Davies, Evan Eisenberg, Roger Pouivet et Theodore Gracyk, pour conclure que se dégageraient deux approches ontologiques de la *popular music* : l'une proposerait « une vision unifiée des œuvres musicales qui transcende l'avènement de la phonographie et des enregistrements constructifs » (p. 130), l'autre séparerait œuvres musicales et phonographiques, et reconnaîtrait à ces dernières d'être la source d'une nouvelle poétique. Et c'est la reconnaissance de l'existence d'une telle poétique qui semble transparaître dans la question que pose l'article suivant, « La pratique du *sampling* dans les musiques populaires urbaines », de Paola Delfino : le *sampling* est-il une pratique de création musicale ou, dépréciative, de simple copie ? Delfino répond à cette question au long d'un riche exposé qui considère l'histoire, les acteurs et les implications culturelles et esthétiques du *sampling*. En originant sa possibilité dans le procédé même de la phonographie, elle justifie d'abord, selon nous, la légitimité de sa pratique comme le développement créatif et inévitable d'un processus technique consensuel, pour ensuite explorer la sensibilité de ces acteurs, et trouver la source de leur musicalité dans leur écoute et leur gestualité (p. 143). La pratique du *sampling* est finalement le signe culturel d'un nouveau type d'auteur, permis par la phonographie, qui reprendrait à son compte tout signe musical comme « matériel sonore commun » (p. 152), dégagé de toute hiérarchie de légitimité et de dignité. Dans l'article suivant, Rodolphe Weyl, dans « Entre œuvre phonographique et improvisation : le cas du dub », aborde cette musique basée sur une pratique d'improvisation manipulant une musique déjà enregistrée. Il reprend des catégories ontologiques déjà exposées par Favier pour déterminer si le dub peut produire des œuvres. Enfin, pour savoir « Comment les technologies d'enregistrement transforment la musique dans la culture japonaise », Akiba Fuminori argumente contre la thèse radicale du compositeur japonais Masahiro Miwa. Pour ce dernier, « la musique enregistrée diffusée dans un environnement commercial “relève obligatoirement des catégories de la musique tonale et de la musique à structure métrique régulière qui ont cessé d'être vivantes depuis plus d'un siècle dans le monde de la musique occidentale” » (p. 171). Fuminori situe son argumentaire, bien renseigné sur le plan technique et clair dans sa présentation, dans le champ volontairement restreint de la culture populaire japonaise. Pour elle, l'enregistrement standardise certes la production musicale, mais l'évolution de ses techniques témoigne aussi de leur usage encore créatif. Les techniques de production et d'édition musicale – que l'auteur ne distingue pas assez, selon nous, de celles de l'enregistrement lui-même – n'occasionnent pas de nouvelles occurrences d'un art mort, mais servent au contraire, dès lors qu'elles sont conscientisées par ceux qui les emploient, à entretenir leur regard critique sur la musique. Enfin, « la musique possède toujours ce pouvoir de nous aider à vivre dans la société contemporaine » (p. 190), ce qui suffirait pour la considérer, avec bienveillance, comme l'accompagnement vivant de son temps.
- 8 Avec Clément Canonne et Stéphane Gasparini, la quatrième partie, « Enregistrer l'improvisation », est l'occasion de questionner bien plus en détail cette opération

particulière. Pour Canonne, « il semble difficile de trouver deux types d'objets musicaux *a priori* plus opposés que l'improvisation et l'enregistrement » (p. 195). Leur rapport est d'ailleurs paradoxal, puisque si Canonne montre comment l'enregistrement est conçu comme incapable de rendre compte de l'improvisation, il mentionne aussi que la volonté de l'enregistrer est bien plus ancienne que l'invention des premiers appareils phonographiques. Au cours d'un développement désormais classique dans cet ouvrage, il aborde la fonction documentaire de l'enregistrement, puis son impact sur la construction, la diffusion et la pérennité des pratiques d'improvisation. Relevant enfin, au terme d'un propos toujours clair, documenté et stimulant, « l'instabilité ontologique de l'improvisation – à la fois événement sonore, type-performance et structure sonore abstraite indiquée par l'improvisateur dans le temps de la performance, susceptible d'instanciation (et donc d'interprétations) multiples » (p. 217), Canonne pointe aussi la « “respectabilité” » (p. 216) que gagnerait l'improvisation par les conséquences de la diffusion de son enregistrement, et donc le devenir-œuvre de celle-ci. C'est cette question qu'aborde en suivant Gasparini, à propos d'un enregistrement du *Köln Concert* de Keith Jarrett par le pianiste Tomasz Trzcinski, réalisé à partir d'une transcription méticuleuse de l'enregistrement original. Or, ce nouvel enregistrement est jugé par l'auteur bien moins délectable que son prédécesseur. Le *Köln Concert* est-il dès lors une œuvre instanciable à loisir ou une improvisation répétable, mais pas interprétable ? Par une réflexion ontologique convaincante, Gasparini montre que si la version de Trzcinski l'ennuie, c'est que son interprète la répète au lieu de la *réitérer*, qu'il considère plus l'enregistrement de Jarrett comme une improvisation qu'aucun autre ne saurait faire advenir que comme une œuvre que tout un chacun peut exécuter en y apportant sa propre subjectivité. Ainsi, c'est bien notre rapport à « l'Art musical », « constitué de *moments musicaux singuliers* que nous appréhendons par l'unique biais de l'exécution et, désormais, par celui de l'exécution enregistrée » (p. 235), que l'enregistrement change. Il en est de même pour notre rapport à l'œuvre et à son exécution, l'enregistrement s'offrant à nous pour instaurer, à partir de lui, un nouveau processus créatif de réitération des œuvres.

- 9 C'est au fond l'envers de cette question qui traverse la cinquième partie de l'ouvrage - « Restitution des œuvres électroniques et mixtes » - constituée d'un unique article, d'Angelo Orcalli et Luca Cossettini. Intitulé « L'émergence de la musique électronique et mixte : de l'éthique de la préservation à la restitution de l'œuvre », il traite de « l'éthique de la préservation des documents sonores et [des] méthodologies de restitution de l'œuvre musicale audiovisuelle et mixte » (p. 246), c'est-à-dire des problématiques d'information et de transparence de ces opérations. À travers un texte autant théorique que pratique, passionnant et très bien référencé, Orcalli et Cossettini montrent qu'elles ne se doivent pas d'activer le seul savoir-faire technique, mais aussi de s'appuyer sur une expertise autant nourrie de l'histoire des technologies de la reproduction du son que de musicologie. Finalement, le processus historique de construction d'une éthique de la préservation des documents audio aboutit à la formation d'un nouveau paradigme, celui du « *re* », qui « peut être compris non seulement en termes de répétition et de copie mais aussi au sens de la production d'une altérité : système de re-production, ré-organisation, ré-génération tournée non seulement vers le passé, mais aussi vers le présent et vers l'avenir » (p. 279).
- 10 La contribution de Roberto Calabretto – « Le cas de la musique pour film : un modèle de post-production » – est en fait la sixième partie du livre – « Enregistrement et musique pour film ». Elle est surtout l'occasion de lire une histoire technique précise de la musique

au cinéma, des premiers systèmes de son en salle à la production contemporaine des musiques de film, entre orchestre réel et instruments virtuels. Elle montre enfin que l'enregistrement de la musique pour le cinéma a été la source de nouveaux procédés de production musicale.

- 11 La dernière partie de l'ouvrage aborde « L'enregistrement comme outil de la recherche musicologique », en tant que trace de performances rendues ainsi accessibles à leur étude. Julie Walker y dresse d'abord un état des investigations de « L'enregistrement comme outil de recherche dans l'étude de l'interprétation musicale ». Après avoir retracé l'histoire disciplinaire des *performance studies* – d'abord étrangères à la musicologie – de Wallace Bacon puis Richard Schechner jusqu'aux études sur la musique de Robert Philip, Walker détaille les travaux des différents groupes de recherche constitués en France et en Angleterre pour étudier la performance par son enregistrement. Pour elle, « l'enregistrement a [...] clairement fait évoluer les *performance studies* en permettant aux chercheurs d'investir toutes les données qu'un enregistrement peut contenir : données historiques, pratiques, stylistiques et empiriques avec les progrès de l'informatique, selon les deux rôles principaux qu'il peut jouer : l'enregistrement témoin, sauvegarde d'un savoir, et l'enregistrement comme objet analysé, soit en tant qu'analyse du sonore, base de données empiriques ou support pour des études psycho-acoustiques » (p. 328). Benjamin Lassauzet expose un autre aspect de ce champ de recherche dans « L'enregistrement pour instrument reproducteur : un outil fiable pour l'analyse de l'interprétation ? ». L'instrument reproducteur est utilisé, sous la forme d'un piano, au début du xx^e siècle pour enregistrer non pas le son d'une performance mais son action sur l'instrument, pour ensuite pouvoir la reproduire sur un piano mécanique. D'un rendu sonore alors de bien meilleure qualité que celui du phonographe, l'instrument reproducteur est utilisé pour enregistrer des interprètes de choix, dont des compositeurs – tels que Debussy ou Busoni – jouant leurs propres œuvres. Lassauzet montre toutefois que cette fenêtre unique ouverte sur l'interprétation d'une œuvre par son géniteur peut être trompeuse. Alors qu'il détaille le processus d'enregistrement et de duplication, rend compte de ces parties inconnues, démontre et fait la mesure de son inexactitude, l'auteur montre une nouvelle fois que la performance n'est jamais enregistrée avec transparence. Il en va de ce cas particulier comme de tout autre enregistrement, tel qu'évoqués dans ce livre : chacun doit être reçu pour ses qualités propres, c'est-à-dire en n'omettant ni son empreinte sur le réel qu'il est censé restituer, ni qu'il est notre seul moyen d'accès à un passé que nous n'avons de cesse de vouloir rendre à nouveau présent, pour en jouir ou pour l'étudier.
- 12 À l'issue de cette lecture, 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. Ses deux premiers articles offrent en effet une synthèse des thèmes de recherches et des conclusions qui traverseront les autres contributions du livre. Celles-ci apparaîtront alors surtout comme les contextualisations par genres musicaux de ces thèmes et de ces conclusions. Afin d'éviter tout sentiment de répétition, peut-être aurait-il fallu préférer une organisation thématique indexée sur une typologie des changements que l'enregistrement opère sur la musique, à une organisation par genres ? Par ailleurs, nous aurions voulu pouvoir lire une biographie succincte des contributeurs afin de mieux situer leurs propos, qui nous a parfois semblé se heurter à quelques limitations disciplinaires.

- 13 Néanmoins, ces remarques n'altèrent en rien les qualités des travaux présentés dans ce livre, dont il faut saluer la largeur du spectre des préoccupations. La somme de ses contributions ne laisse de côté ni l'histoire, ni la pratique, ni les techniques, ni les acteurs, ni certains des jalons discographiques de l'enregistrement de la musique. Elle résume, fait le point et discute d'une ontologie de la musique enregistrée construite d'abord dans le monde anglophone mais qui commence, notamment par l'intermédiaire de Roger Pouivet et d'Alessandro Arbo, à susciter des travaux originaux. Et c'est peut-être la meilleure qualité de ce livre que de se montrer comme une contribution précieuse à un champ de recherche neuf en France. Une contribution qui, par ses imperfections même, ouvrira cette recherche à des débats qui sont autant de perspectives de son développement.
-

NOTES

1. STERNE Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, La Découverte / La Rue Musicale, 2015.
 2. ARBO Alessandro, *Entendre comme : Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013 ; ARBO Alessandro et RUTA Marcello (eds), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014.
 3. LEPHAY Pierre-Emmanuel, « La prise de son et le mixage, éléments de l'interprétation : les exemples de Herbert von Karajan et Glenn Gould », FRANGNE, Pierre-Henry et LACOMBE, Hervé (eds), *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 113-122 ; ARBO Alessandro, « Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ? », FRANGNE, Pierre-Henry et LACOMBE, Hervé (eds), *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 173-192 ; ARBO Alessandro, « Music and Technical Reproducibility: A Paradigm Shift », dans BORIO Gianmario (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Abingdon, Routledge, 2016, p. 53-68.
-

AUTEURS

JONATHAN THOMAS

Jonathan Thomas est doctorant contractuel au Centre de recherche sur les arts et le langage (EHESS-CNRS). Il travaille, sous la direction du professeur Esteban Buch, sur le disque politique en France, pendant l'entre-deux-guerres. Il a publié des articles sur les usages politiques de la musique, du chant et du disque (SERP, Chant du Monde) dans les revues *Transposition*, *Volume !* et *Analitica*.
