



HAL
open science

Du charivari au big data. Les musiques populaires au prisme des sound studies

Jonathan Sterne, Jedediah Sklower, Guillaume Heuguet

► **To cite this version:**

Jonathan Sterne, Jedediah Sklower, Guillaume Heuguet. Du charivari au big data. Les musiques populaires au prisme des sound studies: Entretien avec Jonathan Sterne. Volume! La revue des musiques populaires, 2017, 14 (1), pp.175-192. 10.4000/volume.5437. hal-02185964

HAL Id: hal-02185964

<https://hal.science/hal-02185964>

Submitted on 16 Jul 2019

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

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

Jonathan Sterne Du charivari au big data. Les musiques populaires au prisme des *sound studies*

Entretien réalisé avec Guillaume Heuguet
(GRIPIC-Celsa) & Jedediah Sklower
(université Paris 3)

Traduction : Jedediah Sklower

Jonathan Sterne est professeur à l'université Mc Gill à Montreal où il dirige la chaire « Technologie et culture ». Il est connu pour ses travaux sur l'histoire industrielle et les représentations culturelles du son, notamment un Sound Studies Reader et les ouvrages Une histoire de la modernité sonore et MP3, the Meaning of a Format. Critique des théories réductrices du déterminisme technique et de l'innovation, son travail insiste sur la part des imaginaires scientifiques et des conditions sociales associées aux « techniques perceptives », à l'enregistrement et aux formats de compression sonores. Plus largement, il est le promoteur d'une pratique interdisciplinaire et d'une épistémologie qui tient compte des apports de chercheurs comme Michel Foucault, Stuart Hall ou Bruno Latour. Au sein des sound studies, il se soucie plus volontiers de mettre au jour les idéologies qui construisent le son et les savoirs de l'audition

comme un domaine séparé, que d'instituer et de défendre l'autonomie d'un champ. Si les sound studies se sont construites par pas de côté vis-à-vis des recherches sur la musique, en étudiant les théories scientifiques et l'histoire des techniques du son, cet entretien reconnecte les apports des travaux de Sterne, et d'autres chercheurs proches, à l'étude des musiques populaires. Il fait apparaître les conditions d'une reprise féconde de leurs concepts et de leurs méthodes, sans nier les lignes de partage. Jonathan Sterne y présente une sensibilité à la musique qui puisse accueillir une politique du sonore.

Questions de méthode

Définir les *sound studies*

Il est impossible de définir les *sound studies*. Dans le *Sound Studies Reader* (2012 : 2), je soutiens qu'elles sont un catalyseur interdisciplinaire au sein des humanités et des sciences sociales, qui prennent le son comme point de départ ou d'arrivée, mais qui ne se fondent pas dans le moule d'une épistémologie unique. Mais je ne suis même pas certain d'adhérer franchement à cette définition. L'un des enjeux les plus intéressants du champ aujourd'hui, c'est de penser au-delà de la recherche dans les humanités et les sciences sociales, du côté des pratiques artistiques, de l'ingénierie, de la psychologie et de tous les champs qui ont été traditionnellement mis en quarantaine. La recherche sur le son a tôt été l'un des rares espaces de recherche où il était permis de faire de tels mélanges.

C'est le cas par exemple avec le travail de chercheurs au sein du World Soundscape Project¹, comme Barry Truax, qui s'intéressent énormément à l'ingénierie, à la psychoacoustique ainsi qu'aux théories culturelles sur le son. Il y a des voies possibles pour que les *sounds studies* ne se limitent pas aux humanités et aux sciences sociales. Mettre ces champs au centre de notre travail nous est utile, ne serait-ce que parce qu'il n'y règne pas de consensus épistémologique, et je considère que la flexibilité épistémologique est essentielle au champ. Dès l'instant où il y a une méthode et une vérité sur le son, et où les *sound studies* aspirent à la rigueur scientifique des sciences dures, c'est la fin de la partie. On ne veut pas d'un paradigme unique, on ne veut pas d'une définition universelle du son. Le son est l'objet d'une lutte humaine, voire même animale : c'est cela qui devrait être au centre du champ.

Le changement de perspective des *disability studies*

Le handicap est essentiel pour comprendre l'histoire et le fonctionnement des médias. Et cela, pour plusieurs raisons : d'abord, aucun être humain n'est conforme à ce qu'on définit comme « normal », et les *disability studies* sont le lieu où l'idée de normalité est la plus pleinement et rigoureusement critiquée. Ensuite, le stigmatisme associé au handicap anime encore une part importante de la théorie culturelle sur les médias et les

sens. On dit des gens qu'ils sont « sourds aux arguments », « aveugles aux conséquences de leur recherche ». On dit d'un groupe disposant d'une capacité d'agir politique qu'il « a une voix » – et si on n'en a pas ? Ces termes ne signifient quelque chose que dans la mesure où ils sont associés à des stigmates négatifs : la cécité à l'ignorance, la surdité à l'absence de communication intersubjective. Alors que les sourds ont une histoire et des pratiques culturelles très riches autour du son, et l'on pourrait en dire autant de la cécité. Les métaphores de la vue et de l'ouïe sont donc souvent marquées du sceau de l'infirmité dans l'écriture universitaire. C'est quelque chose que j'ai relevé dans *Une Histoire de la modernité sonore* (2015b).

Le handicap est également au centre de l'histoire de nos technologies. Alexander Graham Bell a fait des expériences avec le phonotaugraphe pour tenter d'apprendre à des enfants sourds à parler comme s'ils pouvaient entendre, ce qui a mené au développement du téléphone. Mara Mills (2010) raconte que dans une étude menée à Boston dans les années 1960, AT&T utilisait des sujets malentendants et obligeait des gens « normaux » à déambuler en fauteuil roulant ou leur bandait les yeux, pour qu'ils écoutent la ville en situation de handicap et soient, supposément, plus reliés à l'environnement acoustique. Cette étude mena au concept moderne d'environnement sonore [*soundscape*]. Le handicap est par conséquent au centre des *sound studies*, de l'histoire des médias et des pratiques médiatiques.

C'est aussi le lieu d'un développement potentiel de notre sagacité. J'aime à ce sujet mentionner le travail John Durham Peters (2001), qui dit que depuis l'existentialisme, les universitaires n'ont jamais su appréhender

¹ Projet de recherche international fondé par Raymond Murray Schafer à la fin des années 1960, à l'université Simon Fraser, pionnier de l'étude de l'écologie acoustique. <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>. [NDÉ]

la finitude humaine et la mortalité. L'un des rares espaces où celles-ci sont considérées avec sérieux, ce sont les *disability studies*, qui s'étendent beaucoup sur différents types de finitude, sur différentes manières d'incarner et d'habiter sa propre subjectivité. Il ne s'agit pas simplement d'inclure des personnes handicapées dans l'étude du son, même si c'est tout à fait raisonnable et légitime. Je pense à l'article de Michele Friedner & Stephen Helmreich, « When Deaf Studies Meet Sound Studies » (2012), qui parle d'expérimentations dans l'art vibratoire et de l'utilisation des *sound studies* pour critiquer l'engagement sourd dans la culture visuelle, qui partent des *deaf studies* pour critiquer le dévouement « audiste ² » à l'ouïe que l'on trouve parfois dans les *sound studies*.

C'est une bonne base pour s'opposer à ceux qui disent : « ces gens qui se baladent dans la ville avec leurs écouteurs, ce sont des antisociaux. » Ce genre de propos stigmatisent la surdité. Ceux qui ont étudié ce phénomène ont montré que les gens peuvent entendre tout en ayant un casque – ça dépend du volume, du type de casque, etc. Et il est faux de prétendre que ces gens n'entendent rien, qu'ils seraient constamment en train de ne pas faire attention à leur environnement et qu'*a contrario*, ils y seraient parfaitement attentifs s'ils ne s'encombraient pas de ces dispositifs. Si c'était vrai, alors les journaux gratuits distribués aux bouches de métro aux quatre coins du globe ne seraient pas un médium publicitaire

aussi efficace. Les gens plongés dans leurs journaux sont plus déconnectés de leur environnement que ceux qui portent un casque. Les *disability studies* permettent de désavouer certaines des critiques les plus simplistes et naïves des pratiques sonores modernes.

Elles nous obligent aussi à comprendre de façon radicalement différente nos propres sens. Comme le démontre le travail de Mara Mills, la définition de l'ouïe normale vient d'une expérience menée dans les années 1930 sur des élèves new-yorkais. Or, selon la norme définie à l'époque, tout adulte aujourd'hui aurait une audition défaillante. En histoire de l'art, en études filmiques, ou encore en *visual culture studies*, et au-delà, en tout champ constitué autour de l'interprétation de la culture, il y a le préjugé selon lequel les universitaires auraient une parfaite maîtrise de leurs sens : ils sauraient ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent. Eh bien, si l'histoire des sens nous a appris quelque chose, c'est bien que nous ne savons pas ce que nous voyons ni ce que nous entendons. Nos yeux et nos oreilles sont des filtres, ce sont – pour parler comme Friedrich Kittler (2009 ; 2017) – des « dispositifs de traitement de signaux ». Si l'on considérait les facultés de voir, d'entendre et de parler à partir de leurs limites, si nous nous pensions comme des sujets qui en affrontent constamment la finitude, nous élaborerions une phénoménologie de la culture très différente. Les découvertes des *disability studies* devraient être généralisées pour pouvoir parler de tous les sujets, y compris de ceux qui ne se pensent pas comme handicapés et qui n'imaginent pas qu'ils puissent le devenir, alors que c'est le lot commun de l'humanité.

2 Par « audisme », on entend l'ensemble des préjugés visant les malentendants et toute forme de discrimination à leur encontre. Les *deaf studies* constituent un champ interdisciplinaire prenant pour objet la surdité. [NDÉ]

L'apport de l'économie politique de la communication

Je dirais que mes deux ouvrages *Une Histoire de la modernité sonore* (2015b) et *MP3, the Meaning of a Format* (2012b) sont animés par des problématiques larges provenant de l'économie politique, sans pour autant s'y réduire. Je suis très influencé par une tradition de l'économie politique de la communication qui s'intéresse à la valeur générée par des formes médiatiques – celle qui vient de Dallas Smythe (1981) et un peu celles, anticapitalistes et anti-impérialistes, qui se sont développées à la fois aux États-Unis et au Canada. Ou encore le travail d'un Harold Innis (1950 ; 1951), dont je me sens très proche. Je l'ai découvert tardivement, alors que j'étais en train de finir *Une Histoire de la modernité sonore*. C'est par conséquent par le truchement des personnes qu'il a influencées, comme James Carey (2009, ch. 6), que j'en suis arrivé à cette perspective.

Je crois par ailleurs qu'il faut s'intéresser aux institutions. Lorsque j'ai commencé la rédaction d'*Une Histoire de la modernité sonore*, j'avais à peine esquissé une définition de cet ample objet, la reproduction sonore. Qui parlait de la reproduction sonore ? Ses inventeurs. Les gens qui étaient attaqués en justice pour ces inventions. Les institutions qui cherchaient à la commercialiser, la vendre, la cadrer, la décrire... Il y avait d'immenses traces écrites, que j'ai suivies. Mais il s'agissait également de défendre l'idée que, dans l'histoire des technologies, les questions de financement et de pouvoir comptent. En cela, j'adoptai une conception classique du pouvoir : le pouvoir comme une chose détenue par certaines personnes et pas par d'autres, même si j'ai un faible pour

la conception foucauldienne, relationnelle du pouvoir – les deux n'étant pas nécessairement exclusives l'une de l'autre.

Les interrogations de l'économie politique sont donc très importantes à mes yeux. Étudier les enjeux économiques et financiers derrière les MP3, c'est fondamental, et cela, même si les concepteurs du format ne l'ont pas à l'origine diffusé avec le profit pour seul objectif, ou même s'ils perçoivent des droits pour l'utilisation du logiciel par l'intermédiaire de plateformes comme iTunes.

Mais au-delà de la question politico-économique, il y a de nombreuses manières de retracer cette histoire. Je ne crois pas au holisme méthodologique. Il y a un sous-champ des *cultural & media studies* qui étudie tant la production, la diffusion que la consommation – la boucle est bouclée. Certaines de ces recherches sont très stimulantes, mais leur qualité ne tient pas au cadre conceptuel qu'elles ont choisi. Inévitablement, les chercheurs racontent toujours des histoires partielles, non finies, incomplètes. Il y a eu une activité phénoménale autour de l'anthropologie du son : Steven Feld (2012) l'étudiant bien avant moi. Plus récemment, il y a le travail d'Ana Maria Ochoa Gautier (2014) sur l'auralité, celui de David Novak (2013) qui analyse les pratiques technologiques de musiciens japonais, celui de Mara Mills (2017) sur le rôle des communautés, des militants et des individus sourds et malentendants dans la production du système téléphonique, qui démontre que des individus et ingénieurs aveugles furent au cœur des technologies sonores, ou encore ses recherches plus récentes sur les systèmes de lecture pour aveugles.

Je dirais que d'une certaine façon, l'observation participante à l'ancienne nous

offrira de nombreuses réponses, et l'histoire orale à l'ancienne nous amènera vers de nombreuses histoires. Ce que cela ne nous donnera pas, c'est une version holiste, totale ou complète d'une analyse de la culture sonore. Il faut donc penser aux outils que l'on utilise, aux questions que l'on souhaite poser ; pourquoi les gens ont fait ce qu'ils ont fait, comment retrouver la texture de l'expérience. Mais si l'on veut analyser la subjectivité sensorielle et les appareils dont elle dépend – ce que je visais avec *Une Histoire de la modernité sonore* et, dans une moindre mesure, avec *MP3* –, alors, il faut poser des questions d'économie politique. Cela ne veut pas simplement dire s'interroger sur la structure, la propriété des moyens de production et l'intention des industries médiatiques, mais aussi sur les effets de tous ces éléments au niveau micro, au niveau opérationnel, dans la conception des technologies, et les scripts qu'ils produisent, même si ceux-ci pourront plus tard être ignorés par les usagers.

Enfin, il ne faut pas oublier que la signification des technologies change continuellement. Les attitudes vis-à-vis de la haute et de la basse définitions évoluent avec le temps. La distorsion dont les ingénieurs tentaient de se débarrasser pendant des générations fut soudain très prisée et recherchée par les musiciens et les fans. John Mowitt le dit très bien : « l'obsession de la réduction du bruit est allée de pair avec la promotion agressive des amplificateurs de distorsion et d'autres sources instrumentales de bruit moins évidentes ³. » (1987 : 194) Lorsque les ingénieurs

se débarrassent du bruit, nous réintroduisons de nouveaux dispositifs générateurs de distorsion pour en produire, car dans la plupart des genres musicaux, dans le monde, les gens semblent vraiment apprécier une part de distorsion ou d'inharmonicité, même lorsqu'elles proviennent des instruments les plus mélodiques. Il y aura donc toujours ce flux et ce reflux de goût, de nostalgie, de souvenirs et de reconfigurations, de telle sorte qu'aucun script technologique, jamais, n'épuisera l'histoire de telle ou telle technologie. Pourtant, pour comprendre leurs paramètres et leurs possibilités, il faut aussi s'interroger sur les structures et les relations de pouvoir qui se nichent en elles.

Le peuple, l'écoute, le bruit

Écrire l'histoire culturelle de l'oreille populaire

Est-il possible d'écrire une histoire culturelle de l'oreille populaire ? Pour répondre à cette question, il faut déjà se demander de quelle époque on parle ? S'il s'agit de l'époque contemporaine, on peut le faire à partir de témoignages, de situations et d'écoutes, en s'efforçant de se déprendre de sa propre écoute de chercheur. Plus on remonte dans le temps, plus les ressources se font maigres. Si l'on veut connaître la réception populaire des premiers enregistrements sonores, et non celle au sein des sphères légitimes, on doit principalement consulter des sources légitimes commentant les réactions populaires. C'est le type de sources analysées par Ana Maria Ochoa

3 « *the fetish of noise reduction has gone hand in hand with the aggressive marketing of distortion boosters and other less obvious instrumental sources of noise.* »

Gautier dans son ouvrage récent sur l'auralité (2014) : elle traite des discours de l'élite intellectuelle colombienne sur les pratiques musicales indigènes, de leur vision distordue de la culture populaire. Quand les sources sont si rares, il faut s'en remettre à ce genre de choses. Beaucoup de recherches en *popular music studies* ont tenté de retrouver les pratiques elles-mêmes, souvent plus anciennes et mieux conservées. Je pense notamment aux recherches sur les musiques africaines-américaines : l'histoire des pratiques musicales des esclaves et des affranchis, comment elles se sont massivement diffusées et ont fini par définir la plupart des musiques américaines tant vernaculaires que « sérieuses ». Voilà une façon de faire.

À propos de la fidélité sonore, il est fascinant de noter que les gens les plus complètement investis dans cette culture – les audiophiles – écoutaient ce que nous appellerions aujourd'hui de la musique populaire, et non pas de la musique « légitime ». En ce qui me concerne, j'ai certes commencé avec des sources légitimes, mais les manuels d'utilisation des radios, par exemple, étaient adressés à des auditeurs lambda. Autre exemple : le passage à la reproduction électrique. D'un côté, le Victrola orthophonique⁴ fut rapidement adopté par la bourgeoisie au détriment du phonographe à cylindre. En revanche, la préférence pour le son radiophonique est un phénomène populaire de masse, tant et si bien que ceux qui abandonnèrent les disques de haute qualité en faveur du son neuf, distordu et plus grave de la radio étaient en fait à la

remorque du goût populaire, et non pas à sa proue.

Une généalogie du bruit populaire

En l'absence de matière sur le passé des désirs et des pratiques populaires, il faut s'en remettre à la spéculation. Car c'est la seule façon de proposer des récits alternatifs convaincants sur les désirs et les pratiques populaires, face aux récits dominants qui s'imposeront de toute façon. Sur cette question des dispositions populaires vis-à-vis du son, c'est autour du bruit, et notamment du bruit dans les villes, que l'on trouve les travaux les plus stimulants. Qu'est-ce qu'un espace urbain silencieux ou bruyant, que signifie-t-il à différentes périodes, pour différentes populations ? On pourrait évidemment se référer au manifeste de Russolo (1913). Mais je pense également au travail d'Emily Thompson (2002), sur le bruit à New York : des musiciens de jazz qui tentaient de s'approprier le bruit d'une certaine façon, l'association du jazz au bruit par les critiques, les mouvements pour la réduction du bruit dans la Grosse pomme ou ailleurs, les industriels qui interprétaient le tumulte new-yorkais comme un symptôme de bonne santé. J'ai passé quelques années à Pittsburgh, et dans les années 1920-30, la fumée y était interprétée comme un signe de vigueur économique – on est loin de nos représentations actuelles.

Le bruit était un espace de rapports conflictuels, et depuis l'ouvrage d'Emily Thompson, il y a eu de nombreux travaux sur le bruit urbain comme site de contestation : le volume sonore associé à la célébration, à l'appartenance communautaire, au rassemblement ou tout simplement à la fête. Mais

4 Premier phonographe électrique, mis sur le marché en 1925 par la société Victor Talking Machine Company. [NDÉ]

ces problématiques peuvent également être liées à des politiques concernant l'écologie urbaine et la gentrification. À Montréal, par exemple, des gens investissent les quartiers à la mode comme le Plateau et le Mile End, où se trouvent tant de bars et de salles de concert fantastiques, pour finir par être indisposés par le volume sonore nocturne. Ces batailles autour du bruit dans la ville sont toujours des luttes autour de questions de classe, de race, d'identité et d'appartenance.

Il en va de même dans l'espace domestique. Je pense à l'essai de Keir Keightley « "Turn it Down!" She Shrieked » (1996). Il y affirme que les luttes domestiques autour de la hifi au milieu du xx^e siècle constituaient une façon détournée de mettre en scène les rôles genrés au sein de la famille bourgeoise. Il utilise des sources journalistiques pour raconter cette histoire, et c'est par conséquent à la fois une histoire des relations de genre et l'histoire de récits sur les relations de genre de l'époque. On peut ainsi retrouver les désirs et narrations populaires du son, mais ce sera toujours de façon oblique. Parfois, ce sera via la résistance d'autres à ce bruit, parfois ce sera via la description d'expériences qui ne sont pas perçues comme sonores. Imaginez quelqu'un qui raconte une fête en plein air à New York, dans les années 1970 : on pourra l'interpréter aujourd'hui comme un moment fondamental dans l'histoire du hip-hop, mais à l'époque, pour ces gens, ce n'était qu'une fête parmi d'autres. Ça prend sens rétrospectivement, comme moment de l'histoire sonore et culturelle plus générale.

Je pense aussi à l'histoire des « casse-rolades » québécoises de 2012 auxquelles j'ai participé – des gens qui défilent dans les rues en martelant des casseroles. C'est bien sûr une histoire qui remonte loin – on le sait

grâce aux travaux de l'historienne Natalie Zemon Davis (1992). Le charivari servait à l'origine à dénoncer des formes d'inconvenance sexuelle – les mariages entre des familles qui n'étaient pas censées s'allier – mais avec le temps, c'est aussi devenu une expression de l'indignation adressée aux autorités. Dans les mouvements estudiantins ou pour la liberté d'expression récents, en Europe, en Amérique et ailleurs, il s'agit d'une pratique enracinée dans ce temps long de la critique de l'autorité, de la remise en cause de la structure de classe de la société, des hiérarchies et de l'abus de pouvoir.

D'après mon expérience, les casse-roles québécoises de 2012 furent d'abord une forme d'amusement réunissant l'ensemble de la famille : dans mon quartier, éloigné du centre économique, les gens venaient avec leurs gamins, la police les escortait dans les rues, tandis que dans les quartiers attirant les touristes, il y eut des affrontements violents souvent déclenchés par la police, qui avait pour ordre de préserver l'ordre et le calme. Ce genre d'événements nous offre une autre manière d'analyser le son comme expression des désirs populaires, le bruit qui sert à exprimer l'exaspération mais aussi à inviter les gens à se joindre au mouvement et à participer. Rien n'est plus simple qu'un rythme de manifestation, ce qui implique que n'importe qui peut faire de la musique, et cette musique est liée à des significations sociales et collectives plus générales.

Médiation technologique et affects

Dans cette perspective, les médiations technologiques jouent un rôle évident de ciment social. Citons Adorno : « Un auditeur ne supporterait pas que l'on rejoue en

permanence, devant lui, au piano, la même chanson. Mais, il la tolère, et éventuellement y prend un certain plaisir, lorsqu'elle passe à la radio pendant tout le temps de son succès. » (1991 : 196) Il y a plusieurs façons d'interpréter cette citation : comme critique de l'aliénation de la médiation technologique, et bien sûr, comme allégorie des médias sociaux. Mais on pourrait également en tirer cette idée : ne pas avoir besoin d'un interprète, pouvoir écouter un enregistrement autant de fois qu'on le souhaite, cela fait partie du plaisir et de la nécessité des médias. La fixité de l'enregistrement permet d'apprendre à le connaître d'une façon très particulière, similaire à la connaissance d'un livre, d'une histoire lue et relue, ou du film visionné chaque année en famille. L'expérience prend une dimension rituelle, selon le sens que James Carey donne à ce terme (2009 : 15 *sqq.*) : la culture répétée, qui n'a pas à voir seulement avec la transmission d'une idée, d'une esthétique, mais aussi avec la performance d'un affect, d'une collectivité – une manière d'être et d'appartenir.

J'ai moi-même une expérience très intime de cette pratique, relancer encore et encore un morceau, d'abord en tant que musicien de studio qui joue et rejoue ce même passage de musique pour enfin arriver à la bonne prise. Mais aussi en tant que voisin : j'ai habité dans une maison divisée en appartements, aux murs fins, et mon voisin adorait le titre « Vogue » de Madonna, et plus particulièrement les vingt premières secondes. Il repassait inlassablement cette introduction, très fort. Il désirait clairement capturer une manière d'être, un affect, et c'est la fixité de l'enregistrement qui permet au sujet de partir en chasse d'un sentiment, de l'approcher de différentes manières...

Production / reproduction

L'enregistrement comme source

Il y a bien des manières d'écouter et d'interpréter les enregistrements comme sources historiques. La façon la plus naïve, c'est comme témoignage direct du passé, comme une preuve dans un tribunal, qui permet de démontrer positivement quelque chose. Je suis très circonspect à cet égard, car on ne dirait pas d'une source écrite qu'elle parle directement du passé. On sait que les gens, parfois, masquaient leurs intentions dans leurs écrits, à l'aide de codes. Pourquoi les enregistrements réfléchiraient-ils les intentions de sujets historiques de façon plus explicite et transparente ?

D'un point de vue méthodologique, les enregistrements sont des documents intermédiaires, interdisciplinaires, comme tout artefact culturel ou médiatique, et ne doivent par conséquent pas être écoutés isolément. On peut donc tout à fait faire démarrer une étude historique à partir d'enregistrements. Mais je crois que le défi des *sound studies*, et l'apport des centaines, voire des milliers d'archivistes du son sur terre, c'est d'ouvrir les oreilles de champs qui n'ont pas encore considéré la dimension proprement sonore de leur pratique, de les guider vers celle-ci, de leur dévoiler la manière dont elle peut éclairer ce qu'ils font. C'est l'une des grandes promesses de ce genre de travail : offrir l'accès à une autre dimension de l'histoire des pratiques et de l'histoire culturelles. Cela ne doit pas nous inciter à éviter les problèmes épistémologiques, les limites propres à toute

source historique, mais les enregistrements nous donnent une autre modalité d'accès à la réalité, un autre document du passé, une autre trace de quelque chose qui n'était pas là, tel que l'on s'y attendait.

De même, les enregistrements et les processus qu'ils charrient recèlent de multiples significations historiques. On peut reconstituer une sorte de rhétorique du son à partir des archives sonores et des sources historiques sur le son. Chaque période a un style, une esthétique sonore propres, et grâce à l'histoire de la réception, aux écrits, au journalisme, on peut connaître les écoutes de ces esthétiques. On peut analyser des interventions esthétiques, dire de certains enregistrements qu'ils sont persuasifs, sans pour autant considérer qu'ils seraient l'expression transparente d'une intention ou de l'esprit d'une époque.

Il faut aussi garder à l'esprit l'historicité de ces phénomènes. Prenons le cas des enregistrements numériques aujourd'hui, et plus particulièrement les enregistrements musicaux. L'une des choses qui définit notre époque esthétiquement, c'est la tentative de reproduire stylistiquement le son d'autres époques. C'est ce que j'appelle « l'effet Lenny Kravitz ». Un même enregistrement mélange souvent différentes époques, pour évoquer différentes significations indicelles, de façon parfois nostalgique. Ainsi, le style devient un moyen de construire l'authenticité, et retrouver la trace de sons passés permet de comprendre cette polysémie mouvante.

On peut également considérer les processus utilisés. Il y a ce qu'on appelle le traitement du signal, une dimension de l'enregistrement et de la reproduction sonores que j'aime considérer comme la phase de « cuisson » de l'enregistrement musical. On a

le matériau brut : un musicien qui enregistre via un microphone, une table de mixage ou qui compose le morceau sur un séquenceur numérique. Et ensuite, on a l'enregistrement « cuit », qui sort des baffles d'une chaîne dans un appartement ou des écouteurs d'un baladeur dans le métro. Le traitement du signal, c'est la cuisson.

L'esthétique de la compression

Et la compression audio est une forme de traitement du signal. C'est, entre autres, une technologie qui réduit la distance entre le son le plus fort et le son le plus faible. Les voix que l'on entend à la radio ou au téléphone sont compressées : la gamme dynamique de ces médias est moindre, par rapport à une conversation de vive voix. Si l'on réintroduit un niveau « naturel » de gamme dynamique dans les enregistrements, les gens trouvent le son bizarre. Comment la musique a-t-elle fini par être si compressée, et pourquoi est-ce que cela va de soi, aujourd'hui ?

Une première réponse serait technologique : « les premiers phonographes avaient une gamme dynamique très limitée ; celle-ci s'est accrue avec le temps, mais on aurait gardé une mémoire culturelle du son d'origine. » Ce n'est pas vrai du tout. Je possède un Victrola orthophonique de 1928, sa gamme dynamique est très large, et elle était concrètement mise à profit par les musiciens et les ingénieurs. En d'autres termes, la gamme est plus grande sur de nombreux enregistrements anciens que dans la musique électronique et le rock actuels que j'écoute sur mon ordinateur.

D'où vient cette esthétique de la compression ? Les amplificateurs limiteurs – le nom d'origine pour les dispositifs de

compression – furent mis sur le marché dans les années 1930 et furent adoptés très rapidement aux États-Unis par les ingénieurs radio. On croyait – et on le croit encore – que les gens ont plus tendance à écouter quelque chose, que ce soit un programme radio ou de la musique, si c’est plus fort. Et ainsi, ce que les ingénieurs ont découvert très rapidement, avec leurs amplificateurs limiteurs, c’est qu’ils pouvaient augmenter le volume moyen de leurs enregistrements, en augmentant les parties faibles et en baissant les parties fortes. Ces dispositifs techniques ont automatisé ce processus, et permis de préciser et d’intensifier des parties faibles, par rapport aux plus fortes. Par conséquent, les ingénieurs radio se sont très vite emparés de ce désir de puissance via la compression. Et depuis, la technologie n’a cessé de courir après leurs désirs, parce que les ingénieurs qui fabriquaient ces dispositifs dialoguaient souvent avec les gens des studios.

Et on peut observer le même processus se répéter, encore et encore. Pensons à d’autres esthétiques et innovations musicales : l’utilisation du studio par les Beatles avec George Martin, Pink Floyd, Jimi Hendrix, ce genre d’innovations dans les musiques populaires plus récentes. Des musiciens ont adopté des technologies souvent destinées, à l’origine, à autre chose, poussant leurs limites, les forçant à se comporter de manière imprévue. Le larsen à la guitare était à l’origine considéré comme un problème devant être éliminé. Puis vint Jimi Hendrix, qui fut considéré comme le grand artiste du larsen ; d’autres guitaristes avaient également découvert qu’on pouvait avoir du « *sustain* infini », tant que le courant n’était pas coupé, via la relation de rétroaction entre les micros de la guitare et l’amplificateur. Et dès l’instant où

c’était pratiqué, la technologie s’est mise à courir après le musicien. C’est vrai depuis les années 1920-30 et Caruso : ce sont d’abord les praticiens qui ont encouragé le développement technologique, plus que l’inverse.

Dans la grande panoplie de technologies numériques actuelles, de nombreux effets best-sellers imitent des processus utilisés sur des enregistrements antérieurs. Quelqu’un a d’abord bricolé une innovation sonore, qui par la suite fut simplifiée pour que tout le monde puisse se l’approprier. C’est le cas avec la pédale Fuzz de Jimi Hendrix, ou la sonorité spécifique de la bande magnétique utilisée aux studios d’Abbey Road pour les enregistrements des Beatles. Quelqu’un se dit : « J’adore l’effet “*shimmer*”⁵ de Brian Eno et Daniel Lanois, sur *Unforgettable Fire* de U2. » Il crée donc un logiciel qui va imiter cet effet, qui pourra désormais être utilisé automatiquement, là où ceux qui l’ont conçu avaient recours à trois ou quatre processus différents pour y arriver.

Bien sûr, il y a également tout un travail d’expérimentation et d’innovation, et parfois c’est l’abus plus que l’usage qui définit un genre – je pense à l’usage d’échantillonneurs, à la distorsion de sons analogiques par des musiciens hip-hop, à la transformation du tourne-disque en instrument, ou encore à des sociétés comme Technics qui se mettent à modifier leur équipement pour l’adapter aux besoins des musiciens. C’est une part très importante de l’esthétique sonore des musiques populaires, cette relation entre

5 Effet « miroitant » ou « scintillant » : on applique deux effets à une boucle de feedback de la guitare : une modulation de fréquence vers l’aigu (d’une octave) à l’aide du *pitch shifter* et de la réverbération pour jouer sur le *gain* et le *delay* de la boucle. [NDÉ]

production technologique et reproduction technologique de la production musicale, pour ainsi dire.

La voix et l'instrument disciplinés

On le voit bien avec les débats autour d'Auto-Tune, qui ont à voir avec l'authenticité de la voix humaine : certains se lamentent de ce que l'on est en train de purger les enregistrements de toute trace d'humanité, d'autres que « les chanteurs n'ont plus besoin de talent », certains débats ayant parfois des accents raciaux ou genrés... Ce qu'Auto-Tune révèle, c'est à quel point les voix humaines et les enregistrements sont régulés. Si l'on pense à ce qu'un chanteur doit être capable de faire pour chanter juste de nos jours, par comparaison avec les années 1990, 1960 ou 1920, on découvre que la voix des chanteurs, autotunée ou non – Auto-Tune n'est qu'un symptôme, pas une cause – est de plus en plus disciplinée, jusque dans ses fioritures, son style. Auto-Tune est un artefact historique fascinant : il faut alors lui prêter l'oreille, lire les débats qu'il suscite et aller écouter encore une fois les archives de l'histoire musicale.

Cette disciplinarisation de la voix des chanteurs se joue à plusieurs niveaux. Il y a le temps que l'on peut passer à chanter faux. La voix oscille toujours autour d'une tonalité, elle n'est jamais parfaitement alignée sur la portée – sauf celle de T-Pain –, elle n'est jamais arrimée, à la façon d'un piano. On voit de plus en plus de chanteurs qui passent de moins en moins de temps à tenir ces notes, et qui naviguent plutôt entre les tons, selon des règles méticuleusement prescrites, modelées sur les pratiques d'autres chanteurs. Par conséquent, il faut garder à l'esprit le temps

long de l'histoire de l'enregistrement ; tout chanteur devant un microphone a une dette vis-à-vis de l'ensemble de cette histoire et a été informé par elle.

C'est aussi une question de rythme. Du point de vue du tempo imposé notamment aux musiciens, on remarque qu'on impose un tempo constant à leurs performances. Lorsque le tempo change, c'est de façon très disciplinée. Mon exemple favori, ce sont les premiers albums de Metallica, où ils accélèrent et décélèrent de façon très intentionnelle, pour démontrer leur maîtrise du tempo. Mais à l'aune des normes contemporaines, le tempo des enregistrements d'Enrico Caruso, par exemple, est très irrégulier, tant et si bien que les musiciens contemporains éprouvent beaucoup de difficultés à le suivre. J'étais à un concert en 2012, organisé par l'artiste sonore, musicien et chercheur Aleks Kolkowski. Il avait ressuscité un auxetophone⁶, un vieux phonographe utilisant de l'air comprimé pour amplifier le son. Pour des dispositifs acoustiques de lecture, ces machines étaient très puissantes. L'auxetophone servait donc notamment à l'accompagnement musical : des musiciens suivaient à la fois une partition et un enregistrement. Kolkowski a rassemblé d'excellents étudiants de conservatoire pour accompagner un enregistrement de Caruso : ils n'arrivaient pas à suivre son tempo, parce qu'à l'aune des normes contemporaines, il était anarchique. Ils ont donc fait appel à un chef d'orchestre pour les conduire.

6 Phonographe à amplification pneumatique conçu à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle par les ingénieurs Horace Short puis Charles Parsons, et commercialisé par la Victor Talking Machine Company entre 1906 et 1924. [NDÉ]

Ce genre de phénomène est perceptible dans tout un éventail d'enregistrements. Je parlais un jour avec le bassiste Michael Manring, un musicien de studio très actif dans les années 1980. Il mentionnait l'importance, à l'époque, de jouer en suivant une grille, de se plier à toute une discipline. Il y avait bien sûr des boîtes à rythme et d'autres outils de ce genre, mais on est loin de ce qui se fait aujourd'hui avec le numérique, qui permet de quantifier les performances et d'arrimer le mouvement des mains d'un musicien à une grille sur l'écran d'ordinateur.

On peut donc entr'apercevoir la généalogie de ces esthétiques, et la question de leur provenance est complexe. Viennent-elles des musiciens, des producteurs ? Du représentant de la maison de disques qui croit savoir ce que veulent les fans ? Avec le temps, les musiciens commencent à imiter le travail d'autres musiciens : « je veux que ça sonne comme les enregistrements que j'aime » ou « je veux combiner ces deux techniques de studio que j'apprécie ». Il y a une forme de nostalgie qui déplore la perte de virtuosité instrumentale, les musiciens de studio des années 1960 qui disent : « nous on y arrivait en une seule prise », etc. Je pense pour ma part que de nombreux espaces de virtuosité inédite se sont développés en relation avec cette manière de jouer très technique et très « traitée ». Non seulement n'avons-nous pas encore bien estimé l'ensemble des phénomènes, mais je crois par ailleurs que les générations futures vont regarder ce qui se fait maintenant, et tenter des imitations inédites, alors que ce n'est pas encore considéré aujourd'hui comme désirable ou intéressant.

Politiques de la musique numérique

Streaming, compression sonore et big data

Big data et compression sont reliés, sans que l'on puisse les confondre. À propos de compression, je dirais que l'essentiel de ce que j'ai écrit dans *MP3, the Meaning of a Format* demeure d'actualité. En effet, les sites de streaming utilisent des formats musicaux compressés – qu'il s'agisse de MP3 ou non, cela n'a guère d'importance. L'ouvrage parle bien de codage perceptuel⁷, de techniques perceptuelles. On m'objecte parfois l'augmentation de la capacité des disques durs, de la bande passante, de l'intelligence de nos outils électroniques, qui rendraient la compression obsolète : on pourra tout écouter en parfaite haute définition. À cela, je rétorque d'abord que la fidélité parfaite est un objectif mouvant, c'est un désir, une fiction, un fantasme, et non pas une description technique ou un horizon objectifs. Ensuite, haute définition et haute fidélité ne sont pas une seule et même chose, comme on le sait grâce à Michel Chion (2013), entre autres. Par ailleurs, il y aura toujours de nouveaux usages pour la compression, du moins dans le monde de la musique, avec les progrès de la miniaturisation et l'extension des lieux de

7 Le codage perceptuel, qui est utilisé pour les fichiers MP3, désigne le fait de compresser un fichier sonore à partir des connaissances des limites du système auditif humain : l'information perdue par la compression est anticipée comme étant déjà « inaudible ». [NDÉ]

diffusion. Par conséquent, les intérêts qui se nichent derrière la compression de fichiers audio se perpétueront, qu'il s'agisse de streaming à partir d'un serveur, de téléchargement par les usagers, ou d'autres dispositifs. Il y a aussi une dimension géographique et situationnelle : là où il n'y a pas d'infrastructures électriques solides, le téléchargement sur des téléphones portables reste très important, et les MP3 ou les autres types de fichiers téléchargés sur des téléphones continuent à remplir leur fonction. Par conséquent, le streaming en haute définition ne signifie pas la fin de la compression.

D'un point de vue économique et juridique, le streaming est un modèle intéressant, car il transforme la musique en utilité – je pense aux modèles économiques de Spotify ou d'Apple Music, fondés sur l'idée que les gens seraient prêts à payer pour un service offert plutôt que pour des enregistrements. Nous ne savons pas encore si ce modèle marchera, et s'il profitera aux musiciens – non pas que la vente de musique ait toujours bénéficié aux musiciens. Je pense en tout cas que nous avons affaire à une continuation de l'histoire que j'ai présentée dans *MP3. Une de mes sources d'inspiration pour ce livre, fut l'ouvrage Television, Technology and Cultural Form* de Raymond Williams (2003). C'est un livre très daté (il annonce l'arrivée du câble !), et pourtant les questions qu'il pose sur ce médium restent pertinentes aujourd'hui, et celles qu'il pose sur le flux annoncent certains traits de notre époque, comme Netflix et le « *binge watching* ». Et je ne serais pas surpris, et je désirerais même que *MP3* vieillisse de cette manière, qu'il ressemble un jour à un « produit des années 2010 ». Rien ne me rendrait plus heureux, qu'on l'apprécie tant dans le futur qu'on se dise : « wah, il y a des

choses là-dedans qui sont vraiment vieilles, c'est comme ça qu'ils y pensaient ? » Ce serait vraiment amusant.

Le big data est en revanche une question complètement différente. Qu'est-ce qui compte, dans le big data, aujourd'hui ? C'est la tentative de déterminer, de cartographier les pratiques d'écoute, et les types d'informations qui accompagnent la musique. Jeremy Morris a fait des recherches sur la question. Un chapitre de son ouvrage *Selling Digital Music* (2015) est intitulé « Domestiquer la technologie ⁸ ». Les fichiers musicaux numériques ne sont rien d'autre que des chiffres. Lorsque l'on convertit un CD, sans connexion Internet, on a tout de même les pistes. L'ordinateur sait ce qu'il contient en se connectant à une base de données qui lui dit : « ce CD, avec tel nombre de morceaux, de telle longueur, est probablement cet enregistrement-ci. » Comment cette information est-elle arrivée là ? Elle fut téléchargée par des gens, sur des bases de données telles que Gracenote et d'autres pour les albums. À l'origine, cette information était réunie de façon participative [*crowdsourced*], notamment pour les fonds de catalogues. Puis des sociétés ont acheté ces bases de données. Comme c'est le cas avec tant de médias numériques, à l'origine, il y a donc le travail gratuit des fans, d'où provient en fin de compte leur valeur.

Ce qui est par ailleurs intéressant, c'est que, comparé à ce que l'on avait jadis au dos d'un LP, le nombre d'informations sur des enregistrements contemporains est extrêmement limité : le producteur, l'ingénieur son,

8 « *Making Technology Behave*. » Jeu de mots difficile à bien traduire : *to behave* veut à la fois dire se comporter et bien se tenir. [INDÉ]

guère plus. Et c'est un problème, parce que souvent, le travail de nombreux membres du personnel technique et artistique est souvent délibérément évincé. À cet égard, les producteurs dominants de hip-hop sont parmi les pires : ils se contentent de dire « produit par untel », sans aucune autre mention au dos du disque. Qui est l'ingénieur son, quels musiciens ont participé à l'enregistrement ? Ce genre d'informations, pour les fans, les chercheurs, les collectionneurs, est très important. Que feraient les historiens du jazz sans les notes de pochettes ? Comment allons-nous écrire l'histoire du hip-hop si nous n'avons pas ces informations ?

Nous nous retrouvons donc avec ce paradoxe : le foisonnement des métadonnées d'un côté, la rareté des informations intéressantes pour les usagers de l'autre. En revanche, dès qu'elles sont utiles aux détenteurs de droits et/ou aux intermédiaires, les informations sont très copieuses. Cela devrait préoccuper toute personne prônant des formes de réglementation publique des médias, car si ce n'est pas l'État qui le fait, alors ce sont les sociétés que nous payons pour nous livrer cette musique qui s'emparent de ce pouvoir. Quel genre d'information circule ? Est-ce que je veux que mes pratiques d'écoute soient suivies à la trace et qu'on annonce ce que j'écoute ? Je ne suis pas sûr de vouloir diffuser mes goûts – non pas que j'en aie honte, c'est simplement que je ne ressens pas le besoin de les clamer haut et fort. Enfin, moi je m'en moque, je suis entre deux âges, je peux me permettre d'être un cave et tout le monde s'en moque. Des chercheurs ont scruté les pratiques de certains jeunes usagers de Spotify, qui décochent parfois l'option publiant leurs goûts sur les réseaux sociaux. Pourquoi chaque expérience médiatique

devrait-elle également être une expérience sociale, si ce n'est parce que quelqu'un d'autre souhaite en tirer de la valeur ou des statistiques ? Voilà les questions qui m'intéressent et m'animent, quand je pense au big data.

Mais il y a un autre ensemble de questions qui m'intéressent autour de l'extraction de données musicales. Ce processus cherche à automatiser l'identification de chansons et de leurs caractéristiques. C'est important pour les algorithmes de recommandation : Google s'en sert, en lien avec tout un tas d'autres statistiques d'usage et des enquêtes sur les pratiques sociales. Mais c'est aussi important pour des sociétés qui proposent des bibliothèques d'échantillons. Prenons *Komplete de Native Instruments*, qui est si volumineuse qu'elle est livrée sur disque dur, parce qu'on ne pourrait pas l'installer à partir de DVDs, de clés USB ou d'un serveur. Qu'est-ce qu'on en fait, de tous ces téraoctets d'échantillons ? Comment un individu parvient-il à les écouter ou ne serait-ce que trouver ce qu'il veut ? Ça, c'est aussi un problème lié à l'extraction de données musicales. Comment demande-t-on à un tel logiciel : « je veux un son de caisse claire qui ressemble à ceci ? » Ces sociétés et des institutions qui ont à faire avec un grand nombre d'enregistrements sont en train de se battre avec ce problème.

Mais ce problème pourrait se révéler utile dans une perspective historiographique. Imaginez, à propos de cette recherche sur *Auto-Tune*, si je pouvais retracer diachroniquement les variations de ton dans les performances vocales du Top 40, chaque année, depuis vingt ans – ce serait ébourifant. Je ne pense pas qu'on puisse y arriver pour l'instant, mais je dialogue avec des chercheurs, et on va peut-être tenter de le faire... Il faudrait apprendre à l'ordinateur

à reconnaître ces variations ; peut-être n’y arrivera-t-on que d’ici cinquante ans, voire vingt ans, mais pourquoi pas tout simplement cinq ans ? Toutes ces informations pourraient être utiles pour des chercheurs et des praticiens, à l’instar des statistiques d’usage. Mais on aurait de nouveau le problème de l’interprétation. Est-ce que les indices d’audience pour les émissions télévisées nous disent quoi que ce soit des publics ? Est-ce que les statistiques sur le nombre de téléchargements, de streamings, etc., de tel ou tel morceau nous apprendraient quoi que ce soit sur les auditeurs ?

Ce qui se joue dans le « contenu »

Je n’aime pas le terme « contenu », bien que je m’en serve tout le temps. On l’utilise habituellement à la place du mot « culture », alors que le contenu est une réduction de la culture, par exemple à une chose qui peut être utilisée dans une transaction financière. Ou bien, le contenu est la chose qui vend « ce qui a vraiment de la valeur », à savoir le vecteur, l’électronique grand public, le plan de données. Par conséquent, j’ai peur que, lorsque l’on parle de la musique en termes de contenu, on accepte les présupposés d’une industrie qui n’a aucun intérêt à soutenir des musiciens ou la culture musicale. Considérer la musique comme contenu a eu de nombreux effets intéressants. Il y a plusieurs années, je dirigeais un mémoire d’économie politique de la chercheuse Leslie Meyer, qui travaillait sur des musiciens qui devenaient consciemment des producteurs de contenus. Leurs clients sont les personnes en charge de l’habillage musical des émissions de télévision. Ceux-ci ont par exemple besoin de 30 secondes d’une bonne bande-son branchée pour une émission,

ou de chansonnettes pour accompagner des publicités. Des musiciens se mettent donc à composer de la musique à cette fin. Moi, je n’ai aucun problème avec la musique fonctionnelle. Cela fait maintenant un siècle que les agences publicitaires et Muzak en produisent. Mais lorsque cela devient la meilleure façon de générer de l’argent, il y a un problème.

Une solution au problème du contenu, c’est de revenir à une idée d’Adorno : la culture, c’est ce qui peut être « administré » (2011). Prenons la politique publique en matière de musique, qui n’existe pas vraiment. De nombreux pays ont une « politique culturelle », ou, lorsqu’ils ont une politique musicale, c’est pour la musique classique, spécifiquement. Le Canada est une exception de ce point de vue, on peut obtenir une subvention fédérale ou provinciale pour enregistrer un album de rock et faire une tournée. D’autres pays comme le Brésil ont intégré de façon brillante – et néanmoins problématique – la musique dans la politique culturelle nationale. Les nouveaux modes de production, de diffusion de la musique, ont de nouveau soulevé la question de la valeur sociale et de la nécessité de la musique. Et l’on pourrait, si on le voulait, collectivement, en tant que société, décider de soutenir la musique comme forme de production culturelle, et créer des institutions qui le font à des fins autres que marchandes, comme servir d’appât pour enrichir Apple, pour promouvoir une énième marchandise bien clinquante, ou pour ajouter de l’émotion à une séquence particulièrement dramatique dans une émission télé. Encore une fois, ça ne me pose aucun problème, je pense simplement que ça pourrait être plus ou autre chose que cela. Car lorsque ces normes s’imposent aux musiciens et à l’industrie, quelque chose se perd.

Copyright et politique culturelle

À un niveau, les modèles alternatifs de diffusion musicale, le partage de fichiers, les gens qui téléchargent de la musique sur Bandcamp ou Soundcloud, ou les DJ qui mettent à disposition du public non seulement des morceaux complétés, mais aussi des pistes pour que des gens puissent les remixer, c'est fantastique : il y a plus de musique disponible aujourd'hui qu'en toute autre époque de l'histoire humaine. La trouver peut être un parcours du combattant, mais avec de la détermination, la volonté d'apprendre, ou l'aide de communautés en ligne ou dans le « vrai » monde, c'est possible. S'agit-il pour autant d'une alternative au capitalisme ? Je ne le pense pas. Un exemple tiré de mon livre *MP3: The Gray Album*, de DJ Danger Mouse. Cet album fut mis à disposition du public, gratuitement, et fut taxé de « pirate » par les labels. Mais qu'en a-t-il résulté ? D'abord, il a promu sa carrière, et s'est donc inscrit dans une économie promotionnelle. Ensuite, cela lui a permis de décrocher des contrats de producteur pour Gorillaz et d'autres groupes. Alors, s'agit-il d'un acte de résistance ? Bien sûr, cela a pu déranger certains détenteurs de pouvoir. Mais est-ce que c'était significatif, politiquement ? Je ne saurais en juger.

Les musiciens de nos jours sont empêtrés dans l'économie de l'autopromotion. Et l'un des discours que la nouvelle « économie créative » tient aux artistes, quel que soit le champ, est : « si vous nous remettez gratuitement votre “contenu”, vous gagnerez en exposition. Ça vous servira, ça fera votre promotion, et ça vous amènera d'autres opportunités. » C'est un mensonge, selon moi. Ensuite, il y a l'idée selon laquelle le partage et l'échange illégal d'enregistrements seraient

en soi « anticapitalistes ». Mais on pourrait rétorquer qu'il s'agit de consumérisme pur et simple : « je veux ma collection de musique gratuite, pour remplir mon iPhone. » Ce n'est pas en soi anticapitaliste. C'est donc une question d'articulation politique. La culture libre – et non gratuite – c'est une valeur importante, que nous devrions défendre. Et l'une des modalités d'existence de cette culture libre, ce serait que des musiciens partagent leur travail, qu'ils ne s'y attachent pas comme à une propriété. Mais de telles pratiques ne peuvent exister que dans un environnement culturel où une structure économique et financière soutient le travail de créateurs. Dans ces circonstances, de grandes choses peuvent advenir.

Pour ce qui est des questions de copyright, la confusion règne à mon sens, et pas seulement dans le monde de la musique. Les chercheurs affrontent par exemple ce problème dans l'édition universitaire : on publie un article dans un ouvrage collectif qui va vendre 300 à 500 exemplaires, faire le tour des bibliothèques du monde, et il faut céder un nombre hallucinant de droits, pour que le travail soit sur Elsevier – j'ai pu consulter des contrats avec des presses universitaires, comme celles de Princeton, où ce genre de portails demandent de céder toutes sortes de droits sur notre travail, avec des clauses de non-concurrence.

Les musiciens bien sûr ont eu à affronter de tels obstacles bien avant les universitaires, qui ne sont pas très débrouillards en matière de contrats. Mais la propriété intellectuelle n'est pas nécessairement une amie de l'artiste. Siva Vaidhyanathan l'a bien montré dans son ouvrage *The Anarchist in the Library* (2005), puis dans *Copyrights and Copywrongs* (2003), deux classiques sur la

propriété intellectuelle. Pour lui, il ne s'agit justement pas de « propriété », mais de ce qu'il l'appelle la « politique intellectuelle » [*intellectual policy*]. Je préfère quant à moi le concept de « monopole commercial temporaire », parce que c'est bien de cela qu'il s'agit. Quand on dit que c'est de la « propriété », en termes légaux, ça devient très confus, car si j'achète une voiture et que quelqu'un la prend et s'en sert, je ne peux plus l'utiliser et c'est du vol. Là où je peux faire une copie d'un CD acheté et l'offrir, sans que cela ne m'empêche de continuer à l'écouter. C'est non-exclusif, et il y a tout un vocabulaire pour parler de ces situations. Mais ce n'est pas de la propriété : « vous n'achetez plus un bien, mais des droits. » C'est le contrat d'utilisateur que tout le monde approuve en cochant une case dans iTunes à chaque mise à jour, soit environ une fois par semaine ces temps-ci. Ce contrat d'utilisateur est une licence : on ne possède plus la musique qu'on achète.

C'est explicite sur les sites de streaming, où l'on paye un forfait mensuel pour une licence qui nous accorde le droit d'utiliser les choses d'une certaine manière. En termes de droits, il s'agit d'une régression, et tout cela au nom de la protection des artistes, de la propriété intellectuelle, alors même que la situation des artistes aujourd'hui est pire qu'auparavant.

Je suis en faveur de la libre diffusion : tout musicien sérieux est constamment en train d'écouter le travail d'autres artistes ; certains ont une énorme collection de disques qu'ils ont achetés, d'autres ont copié des cassettes, ou imité des choses entendues à la radio. Une grande variété esthétique, de grands catalogues musicaux et de grands fonds d'archives constituent un bénéfice important pour toute personne pour qui la musique compte. Mais pour que cela ait de la valeur, du sens et soit progressiste, cela doit aller de pair avec une politique culturelle ambitieuse.

14
1

Bibliographie

Adorno Theodor W. (1991 [1937]), « Sur la musique populaire », trad. Ryan Marie-Noëlle, Carrier Peter & Jimenez Marc, *Revue d'esthétique*, n° 19, p 181-204.

— (2011) [1960], « Culture et administration », *Société : intégration, désintégration. Écrits sociologiques*, trad. Arnoux Pierre, Christ Julia & Felten Georges, Paris, Payot, p. 227-258..

Carey James (2009), *Communication as Culture*, New York & Londres, Routledge.

Chion Michel (2013), *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin.

Feld Steven (2012) [1982], *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Durham, Duke University Press.

Friedner Michele & Helmreich Stefan (2012), « Sound Studies Meets Deaf Studies », *Senses & Society*, vol. 7, n° 1, p. 72-86, en ligne : <http://dspace.mit.edu/openaccess-disseminate/1721.1/71964> [21 juillet 2016].

Innis Harold (1950), *Empire and Communications*, Oxford, Clarendon Press.

— (1951), *The Bias of Communication*, Toronto, Toronto University Press.

Keightley Keir (1996), « "Turn it Down!" She Shrieked : Gender, Domestic Space, and High Fidelity, 1948-49 », *Popular Music*, vol. 15, n° 2, p. 149-177.

Kittler Friedrich (2009 [2002]), *Optical Media*, trad. Enns Anthony, New York, Polity Press.

– (2017 [1986]), *Gramophone, Film, Typewriter*, trad. Vargoz Frédérique, Dijon, Les presses du réel.

Mills Mara (2010), « Deaf Jam. From Inscription to Reproduction to Information », *Social Text*, vol. 28, n° 1, p. 25-58.

– (2017), *On the Phone : Deafness and Communication Engineering*, Durham, Duke University Press.

Morris Jeremy Wade (2015), *Selling Digital Music, Formatting Culture*, Oakland, University of California Press.

Mowitt John (1987), « The Sound of Music in the Era of Its Electronic Reproducibility », in Richard Leppert & Susan McClary (eds.), *Music and Society : The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 173-197.

Novak Dave (2013), *Japanese : Music at the Edge of Circulation*, Durham, Duke University Press.

Ochoa Gautier Ana Maria (2014), *Aurality : Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham, Duke University Press.

Peters John Durham (2001), *Speaking into the Air : A History of the Idea of Communication*, Chicago, Chicago University Press.

Russolo Luigi (1975 [1913]), *L'Art des bruits*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

Smythe Dallas W. (1981), *Dependency Road : Communications, Capitalism, Consciousness and Canada*, Norwood, Ablex Publishing.

Sterne Jonathan (2012a), « Sonic Imaginations », in Jonathan Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, Oxford, Berg, p. 1-17.

– (2012b), *MP3, the Meaning of a Format*, Durham, Duke University Press. Traduction française prévue en 2018 aux éditions Philharmonie de Paris/La Découverte.

– (2015a [2006]), « Le MP3 comme artefact culturel », trad. Gayraud Agnès, Gomez-Mejia Gustavo & Heuguet Guillaume, *Communication & langages*, n° 184, p. 41-60.

– (2015b [2003]), *Une Histoire de la modernité sonore*, trad. Boidy Maxime, Paris, Philharmonie de Paris/La Découverte.

Thompson Emily (2002), *The Soundscape of Modernity : Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge, MIT Press.

Vaidhyanathan Siva (2003), *Copyrights and Copywrongs : The Rise of Intellectual Property and How it Threatens Creativity*, New York, New York University Press.

– (2005), *The Anarchist in the Library : How the Clash Between Freedom and Control is Hacking the Real World and Crashing the System*, New York, Basic Books.

Williams Raymond (2003), *Television : Technology and Cultural Form*, Abingdon, Routledge.

Zemon Davis Natalie (1992 [1975]), *Les Cultures du peuple : rituels, savoirs et résistances au xvi^e siècle*, trad. Bourget Marie Noëlle, Paris, Aubier.