



HAL
open science

**Conserver la musique enregistrée, 1877-2017. Document,
œuvre, expérience : trois paradigmes témoins d'un
rapport changeant à la musique**

Sophie Maisonneuve

► **To cite this version:**

Sophie Maisonneuve. Conserver la musique enregistrée, 1877-2017. Document, œuvre, expérience : trois paradigmes témoins d'un rapport changeant à la musique. Culture et Musées, 2021, pp.43-59. 10.4000/culturemusees.1072 . hal-03262050

HAL Id: hal-03262050

<https://hal.science/hal-03262050>

Submitted on 16 Jun 2021

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.

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

29 | 2017

Conserver et transmettre la performance artistique

Conserver la musique enregistrée, 1877-2017. Document, œuvre, expérience : trois paradigmes témoins d'un rapport changeant à la musique

Preserving recorded music, 1877-2017. Document, artwork, or experience: Three paradigms that demonstrate a changing relationship to music

Conservar la música grabada, 1877-2017. Documento, obra, experiencia : tres paradigmas testigos de una relación cambiante con la música

SOPHIE MAISONNEUVE

p. 43-59

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.1072>

Résumés

Français English Español

Si le désir de conserver et garantir de façon pérenne l'accessibilité à la musique comme performance date du romantisme, ce n'est qu'avec l'invention de la phonographie qu'il devient réalisable. Cet article analyse les relations entre enregistrement, performance et conservation au cours d'un long vingtième siècle (1877-2017). Il met au jour l'interdépendance entre dispositions envers la musique enregistrée et opérations de production, de conservation et de mise à disposition de la performance. Cette interdépendance conduit aux déplacements du statut et de la nature de la performance et des dispositifs de sa conservation entre trois paradigmes apparus successivement mais aujourd'hui coexistants : les paradigmes scientifique, selon lequel la performance est un document ; artistique, où elle existe en tant qu'œuvre ; et expérientiel, où elle vaut avant tout comme moment vécu.

Although the desire to preserve music as a performance and to ensure its long-lasting accessibility dates back to the Romanticism, preservation only became technically feasible when phonography was invented. This paper analyses the relationships between recording, performance and

preservation throughout an extended twentieth century (1877-2017). It exposes the interdependence between provisions for recording music and the different processes of producing and preserving performances in order to make them available. This interdependence leads to the shifts of status and others concerning the nature of performance as well as of the planning of its storage between three paradigms which appeared successively but coexist today: the scientific paradigm, according to which performance is a document; the artistic paradigm, considering performance as an artwork; and the experiential paradigm, considering performance first and foremost as a live experience.

Si el deseo de conservar y garantizar de manera sostenible la accesibilidad a la música como performance data del romanticismo, es gracias al invento de la fonografía que este se torna factible. El presente artículo analiza las relaciones entre grabación, performance y conservación a lo largo de un largo siglo veinte (1877-2007) y saca a la luz la interdependencia entre las disposiciones de las grabaciones y las operaciones de producción, conservación y distribución de la performance. Esta interdependencia conduce a desplazamientos de los estatutos y la naturaleza misma de la performance y de los dispositivos de su conservación, entre tres paradigmas aparecidos sucesivamente, pero que hoy en día coexisten : paradigmas científicos, según los cuales la performance es un documento ; paradigma artístico, donde existe como obra ; y experiencial, donde vale ante todo como momento vivido.

Entrées d'index

Mots-clés : performance musicale, enregistrement musical, musée, bibliothèque, performativité

Keywords: music performance, music recording, museum, library, performativity

Palabras clave: performance musical, grabación musical, museo, biblioteca, performatividad

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le : 09 septembre 2016

Version révisée reçue le : 06 février 2017

Article accepté pour publication : 28 février 2017

Texte intégral

- 1 Le souhait de conserver la musique dans sa dimension « vivante » et non comme simple texte est ancien. En 1802, Nikolaus Forkel pose les fondements de la problématique de la conservation et de la performance, en faisant de cette dernière le levier de l'institution d'un « monument de l'art allemand » qui serait conjointement une « galerie » à vocation pédagogique.
- 2 À l'époque romantique, Franz Liszt rêve d'un musée des œuvres musicales intégré au Louvre, au sein duquel seraient organisés des concerts programmant les chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique achetés et publiés par l'État (Goehr, 1992 : 205). Dans ce sillage, qui rencontre à la fin du XIX^e siècle celui de l'essor de pratiques de conservation allant de la conserverie à l'embaumement (Sterne, 2015 : 419 *sqq*), la phonographie apparaît comme la technologie qui doit permettre l'impossible : la captation, la conservation et la transmission à la postérité, mais aussi dans tous les foyers, de cet art de l'instant qu'est la musique.
- 3 Étrangement, alors que la question de la conservation de la performance musicale est au cœur des aspirations des musiciens et musicologues depuis le romantisme et que cette potentialité est aussi une des qualités attribuées au phonographe naissant, elle est restée en marge des travaux scientifiques, qu'ils relèvent de la bibliothéconomie musicale, de la muséologie musicale ou de l'histoire de l'enregistrement. De fait, ce n'est que très récemment que la musique enregistrée a trouvé une place légitime au sein du premier domaine¹, qui envisage principalement les enjeux pratiques – juridiques, politiques, sociétaux – de la conservation et de la communication de sources audiovisuelles (Cuervo, 2015 ; Tsou & Vallier, 2016 ; Calas, 2012 ; Metcalfe, 2010 ; Dougan, 2016). Du côté de la muséographie de la musique, le modèle des musées de Beaux-Arts et même, plus tard, des musées d'ethnographie, a longtemps fait obstacle à la prise en compte de la musique comme performance (Gétreau, 1996 ; Gétreau & Colardelle, 2003 ; Touché, 2012 ; Segalen,

2005). Si l'ouverture de musées consacrés aux musiques populaires et l'inclusion progressive en leur sein, puis sur leur site internet, d'enregistrements audio ou vidéo, a conduit à mettre au jour et analyser les phénomènes de patrimonialisation de ces musiques (Le Guern, 2012), les questions de la nature de la performance présentée, de son statut au sein du musée et de sa fonction dans le parcours muséal restent rarement interrogées (Crenn, 2012). Enfin, si l'histoire du disque a donné lieu à de nombreux travaux sur les performances enregistrées, celles-ci sont traitées le plus souvent pour « données », sources transparentes d'une histoire de l'interprétation (Philip, 1992 ; Gilliam, 1994 ; Chanan, 1995 ; Day, 2000) : l'acte de produire une performance pour la conserver, de décider de conserver une performance, ou encore les effets de tels actes, sont des questions passées sous silence. Des chercheurs issus des sciences sociales ont récemment commencé à analyser ce que l'enregistrement fait à la performance et à sa mise en collection (Da Lage-Py, 2003), ou ont interrogé le statut de la performance enregistrée et l'évolution des dispositifs techniques de l'enregistrement en les articulant aux dispositions culturelles du groupe social qui les développe (Maisonneuve, 2001, 2007, 2009 ; Sterne, 2015). Dans une démarche analogue, nous proposons ici d'interroger les dispositifs de collecte ou captation, de conservation et de diffusion de musique enregistrée pour comprendre, dans chaque situation, de quelle performance il est question. Cette réflexion, articulée à une temporalité longue, vise non seulement à dénaturer la performance conservée en restituant les procédures par lesquelles elle advient, perdure et se donne à consommer, mais, à partir des traces des activités associées à sa conservation, à mettre au jour l'institution incertaine, non linéaire et collective de la musique enregistrée comme bien culturel au sein des pratiques sociales.

- 4 Ainsi, à partir d'une série d'enquêtes sur les pratiques professionnelles et amateurs associées à la musique enregistrée (Hennion *et al*, 2000 ; Maisonneuve, 2009, 2016), cet article propose d'explorer les relations entre enregistrement, performance et conservation au cours d'un long xxe siècle (1877-2017). De fait, l'économie de la production de musique enregistrée, les dispositifs et ressources sociotechniques de l'enregistrement musical et les pratiques de collection et de conservation – que celles-ci relèvent d'institutions (bibliothèques, musées) ou de particuliers – apparaissent comme étroitement liés. L'analyse de ces relations conduit à interroger la notion même de performance ainsi que les déplacements de la signification de sa conservation et de sa diffusion en fonction de ces configurations. En effet, ces activités et dispositifs de conservation participent, autant qu'ils la reflètent, à la définition de ce qu'est la musique enregistrée. L'analyse de leur pluralité conduira ainsi à dégager trois paradigmes du statut de la performance phonographique en collection : les paradigmes scientifique, artistique et expérientiel². Ces modèles correspondent à trois états successifs et néanmoins aujourd'hui coexistants des dispositions et usages en matière de conservation de la musique enregistrée, dont la sédimentation explique la complexité, aujourd'hui, du projet conservatoire en matière d'enregistrement musical. Plus que des états purs et statiques, ils correspondent à des pôles agrégeant une majorité de pratiques : loin de prétendre à une exhaustivité impossible à atteindre dans le cadre de cet article, nous proposons ainsi, avec ces trois pôles, un aperçu synthétique des principales tendances en matière de conservation de la performance enregistrée de 1877 à nos jours.

Le paradigme scientifique : la performance comme document

- 5 Si l'idéal de conservation de la voix par l'enregistrement est affirmé dès l'invention du phonographe et participe de sa légitimation, les pratiques commerciales des premières années ne laissent pas apparaître de projet systématique en la matière : il s'agit de programme plus que de pratiques réelles. La mise sous scellés en 1907, dans les caves de

l'Opéra de Paris, de disques donnés par la Compagnie française du gramophone, si elle s'inscrit pleinement dans la fascination pour l'embaumement et le spiritisme (Cordereix, 2014 ; Sterne, 2015), reste une entreprise isolée. Outre la difficulté matérielle de conserver le son – du fait de matériaux peu durables –, les compagnies phonographiques, tout en s'impliquant dans l'enregistrement ponctuel de « grandes voix » – hommes politiques notamment – ou de grands interprètes – Johannes Brahms –, sont avant tout soucieuses de développer un marché de loisir garantissant une consommation conséquente. Graver la performance sert avant tout à établir les pouvoirs inouïs du phonographe, instrument capable d'apporter dans l'espace domestique des scènes qui lui sont radicalement étrangères, de la scène de marché au meeting politique en passant par les grands interprètes rattachés aux grandes institutions de concert. C'est avant tout l'abolition de l'espace plus que celle du temps qui fascine (Maisonneuve, 2009 : 42-50).

6 De leur côté, les institutions consacrées à la conservation de la musique – bibliothèques et musées – ne témoignent pas d'intérêt particulier pour la machine. Pour se garder de tout anachronisme, il faut bien voir que le phonographe est avant tout pensé comme un appareil consacré à l'enregistrement de la voix parlée, et que sa musicalisation ou légitimation comme « instrument de musique » ne s'opère que très progressivement (Maisonneuve, 2009 : 51-102), le processus étant acquis seulement dans les années 1920. Ainsi, les bibliothèques musicales restent vouées à l'édition musicale (partitions éditées et manuscrits). De leur côté, les musées consacrés à la musique sont, encore pour longtemps, des musées d'instruments de musique – et secondairement de représentations plastiques de la musique –, n'intégrant aucunement la performance sonore. Enfin, la captation de concerts *live* est techniquement inadaptée aux ressources des premiers appareils, ce qui exclut tout projet systématique de conservation de telles performances par les institutions de concert.

7 C'est donc par la voie de l'étude scientifique et volontiers comparée des cultures – qu'il s'agisse de linguistique, d'anthropologie ou d'ethnomusicologie –, dans un contexte où l'enregistrement est un document, matériau de l'étude scientifique, que la musique fait son entrée dans les collections patrimoniales françaises : emboîtant le pas aux initiatives d'universitaires américains des années 1880 (Sterne, 2015) et à la création des premières institutions patrimoniales en Europe – Phonogrammarchiv de Vienne en 1899, de Berlin en 1900 –, les Archives de la parole sont fondées en 1911 à la Sorbonne par le linguiste Ferdinand Brunot afin « d'enregistrer, d'étudier et de conserver des témoignages oraux de la langue parlée³ » (Cordereix, 2014).

8 Même si la musique y est marginale, il convient d'interroger le statut de la performance dans un tel cadre. De fait, celui-ci a des effets sur la collecte, la signification et les qualités de la performance. Chez ces savants, la finalité scientifique appelle la production de séries organisées de façon systématique à partir d'un mode de représentation des faits sonores (linguistiques, culturels, musicaux) qui est celui du chercheur : la performance est identifiée par son origine géographique – c'est donc supposément ce qui la caractérise – et par son appartenance à des genres « universels » (conte, chant, « scène de ménage »...) établis par le chercheur à partir de son propre cadre conceptuel à des fins de comparaison. Chaque performance est constituée en échantillon, élément « représentatif » d'une partie d'un « tout » encyclopédique (Azoulay, 1901b ; Cordereix, 2005 ; Sterne, 2015).

9 La performance est non seulement classée et identifiée, mais aussi provoquée par le savant, qui impose le contenu et le format de la prestation – exemple donné par lui-même, avant l'enregistrement, de la manière de parler devant le phonographe, durée imposée par le format d'enregistrement – : contrairement à ce que peut laisser penser le vocable de « collecte » usuellement employé par les « collecteurs » jusqu'à nos jours, celle-ci n'est pas recueil spontané de performances préexistantes, mais organisation de faits sonores aptes à être enregistrés à des fins scientifiques. Comme les faits scientifiques sont un produit du laboratoire (Latour & Woolgar, 1988), la performance est un produit du dispositif ethnographique (Sterne, 2015 : 458-464)⁴ : la longue description des « arts de faire » à privilégier (Azoulay, 1901b) souligne le caractère construit et complexe du dispositif.

Enfin, signe par excellence que la performance est celle du collecteur – ou du dispositif de collecte –, le nom des individus phonographiés est rarement consigné⁵ : ceux-ci sont considérés comme représentatifs de leur groupe ethnique, porte-parole anonymes d'un type collectif. De statut d'auteur ou d'artiste, il n'est ici pas question. En revanche, le collecteur revendique la citation de son nom par les pairs mentionnant ces enregistrements dans leurs publications (Azoulay, 1901a : 329). La performance relève d'un régime d'autorité scientifique, et non artistique : les performances ne sont pas considérées comme des expressions artistiques, mais comme des expressions culturelles, – c'est-à-dire des expressions représentatives d'une culture mise en lumière par le savant.

10 Finalement, produite comme échantillon documentaire à des fins scientifiques, la performance circule et s'offre à l'appropriation dans ce cadre : elle reste principalement conservée dans des institutions scientifiques à l'accès réservé aux chercheurs, son édition commerciale restant limitée jusqu'aux années 1930 (Cordereix, 2005). La performance n'est pas déjà là, préexistant au dispositif de sa collecte : elle est produite dans une finalité documentaire qui constitue cette musique enregistrée comme musique du monde (Da Lage-Py, 2003). Au lieu d'un effet de recontextualisation opéré par la mise en musée d'objets – déjà là – collectés, c'est, avec la collecte phonographique, à la production d'un objet, fruit d'une interprétation du monde, que l'on assiste.

11 Ce paradigme, qui n'est, on le voit, pas incompatible avec la collecte de performances musicales bien que celles-ci n'en soient pas l'objet principal à l'origine, perdure jusqu'à nos jours, soutenu par les institutions (bibliothèques et musées ethnographiques) et acteurs pionniers (ethnomusicologues). Cependant, un glissement progressif vers un régime d'autorité artistique – de reconnaissance des « phonographiés » comme « interprètes » – s'opère au cours des années 1930 (Cordereix, 2005), tout en restant fragile (Da Lage-Py, 2003) : c'est dans le cadre du second paradigme que peut s'expliquer un tel glissement qui, pour les institutions, complète, plus qu'il ne remplace, le premier.

Le paradigme artistique : la performance phonographique comme œuvre, la collection comme patrimoine

12 Les années 1920 voient l'essor de l'industrie phonographique et le développement d'un marché de la consommation musicale domestique (Maisonneuve, 2009 : 183 sqq.). Les catalogues des compagnies phonographiques se développent, qui proposent de la musique enregistrée spécialement pour l'audition domestique. Conjointement s'invente une disposition esthétique associée à l'écoute de ces enregistrements (*ibid.* : 241-255). La seconde moitié des années 1920 est décisive dans la musicalisation du gramophone. Tout d'abord, l'invention de l'enregistrement et de la reproduction électrique du son conduisent progressivement à l'acceptation de la médiation technique et de la spécificité de la performance enregistrée (*ibid.* : 133-182). Même si, dans les faits, la captation de la performance induisait depuis le début un dispositif *ad hoc* et, finalement, une performance spécifique, le discours change alors, signe d'une mutation des dispositions : il ne s'agit plus de faire oublier la machine, de la rendre « transparente », mais – du côté des compagnies – d'en valoriser les ressources et – de celui des auditeurs – de se rendre sensible aux qualités esthétiques de son jeu. Celui-ci comprend aussi bien l'interprétation que la prise de son et le dispositif de reproduction. L'invention en 1928 par les discophiles de la « discothèque », objet de conservation et d'organisation de collections personnelles de phonogrammes sur le modèle de la bibliothèque, à la croisée du patrimoine personnel et d'un patrimoine culturel partagé (Maisonneuve, 2001 : 100-104), témoigne de cette disposition nouvelle envers l'objet phonogramme et la performance enregistrée. De même, l'instauration de prix sur le modèle des prix littéraires pour récompenser les meilleurs

enregistrements, tels le prix Candide (1931-1938) puis le prix de l'académie Charles Cros (à partir de 1948), participe de l'inscription de la musique enregistrée dans le champ artistique (Maisonneuve, 2009 : 231-236).

13 L'instauration du dépôt légal du phonogramme par la loi du 19 mai 1925 s'inscrit dans ce contexte : les enregistrements y sont qualifiés d'« œuvres phonographiques ». La conservation n'est plus celle d'incunables réalisés à l'initiative de collecteurs aux intentions scientifiques mais celle d'une production éditoriale commerciale, qui devient patrimoine culturel partagé et objet d'histoire : elle reflète des pratiques artistiques d'une époque et les pratiques culturelles (goûts, dispositions) qui en soutiennent l'édition. La conservation des items, calquée sur le modèle du livre, a pour finalité la préservation d'un patrimoine national (Kaiser, 2014)⁶. Si le phonogramme – la performance enregistrée – reste un potentiel document d'étude scientifique, c'est en tant qu'objet artistique diffusé comme bien culturel.

14 Dès lors, conserver la performance n'est plus sauver de l'oubli une manifestation culturelle conçue comme « spontanée », mais constituer progressivement une collection d'œuvres reflète de la culture nationale – ou des cultures qui composent la nation – : on n'enregistre pas pour la conservation, mais on conserve des enregistrements artistiques⁷. Même si les usages de la performance conservée dans les deux contextes paradigmatiques peuvent se rejoindre, le statut de celle-ci y diffère nettement.

15 Cette évolution se donne aussi à lire dans l'activité éditoriale des institutions patrimoniales héritières du premier paradigme qui, tout en continuant à inscrire leur mission dans ce cadre, intègrent les mutations récentes de l'activité phonographique et développent des collections artistiques de musiques du monde enregistrées destinées à la commercialisation : en 1927 est lancée la bibliothèque musicale du musée de la Parole et du musée Guimet et, à l'issue de l'Exposition coloniale de 1931, est éditée une anthologie musicale de l'Exposition coloniale réunissant selon le projet d'H. Pernot des « disques phonographiques [...] intéressants tant du point de vue documentaire qu'artistique » (Cordereix, 2005 : 49, 52). Si cette activité éditoriale a pour vocation de financer l'activité scientifique (*ibid*), elle n'en implique pas moins une mise en valeur de la dimension artistique des phonogrammes. Les termes mêmes de bibliothèque et d'anthologie soulignent la valeur patrimoniale assignée à ces collections. Cependant, si l'« artification » (Heinich & Shapiro, 2012) est indéniable, elle ne s'affirme qu'en demi-teinte. En effet, le statut d'auteur n'est que rarement reconnu aux interprètes, dont le nom n'apparaît pas systématiquement sur les phonogrammes – pratique durable puisque la collection Ocora Radio France, créée en 1957, reste très parcimonieuse en la matière (Da Lage-Py, 2003 : 96-98). L'héritage documentaire et le cadre moderniste qui sont à l'origine des premières entreprises ethnologiques continuent d'empreindre les pratiques institutionnelles dans le champ des « musiques du monde » : la contamination par le paradigme artistique y reste partielle.

Le paradigme expérientiel : la performance comme moment

16 Parmi les nombreuses mutations survenues à la fin du xx^e siècle dans les dispositifs techniques d'enregistrement et de conservation des performances musicales – enregistrement audiovisuel, numérisation induisant tant une capacité de stockage quasi infinie qu'une plus grande facilité de production et de circulation des enregistrements -, nous nous intéresserons à celles qui interviennent dans les rapports entre pratiques quotidiennes de consommation musicale (écoute, découverte, conservation, circulation, recommandation, partage) et pratiques institutionnelles de conservation et de diffusion. Les changements intervenus dans les modalités d'accès à la musique, dans les dispositifs de sa consommation et dans sa place au sein de la société depuis les années 1950 ont

affecté son statut culturel et la signification de sa pratique. Du microsillon au fichier numérique en passant par la cassette et le disque compact, la musique est devenu un objet de plus en plus facile à acquérir, transmettre, conserver, copier, transporter, partager, commenter. La « musicalisation du quotidien » est un trait marquant de la fin du xxe siècle (Donnat, 2009 : 117-131) et ne fait que se renforcer. La facilité toujours plus grande à produire, acquérir et stocker la musique fait de la collection individuelle une archive personnelle des émotions vécues et des moments de vie (Maisonneuve, 2016). La plasticité sans précédent acquise par l'objet musical à l'ère numérique a pour conséquence que la collection personnelle n'est plus simplement objet de délectation et possession de valeur, mais projection et reflet d'un parcours de vie musicalisé : elle incarne, par excellence, les mutations récentes du rapport à la musique.

17 Dans quelle mesure ces mutations affectent-elles la manière dont les institutions patrimoniales pensent et produisent la conservation et la transmission de la performance enregistrée ? Là encore, nous nous contenterons de relever de nouvelles tendances, sans prétendre que celles-ci mettent un terme aux précédentes.

18 La mise en ligne de leurs collections par les institutions patrimoniales, qui rend leur accès potentiellement ouvert à tout public et non simplement à des chercheurs ou spécialistes, s'est faite dans un certain nombre de cas en intégrant les habitudes culturelles des usagers ciblés. En France, le cas de l'INA est particulièrement significatif de cette intégration possible de la performance à l'expérience individuelle : la possibilité de sélectionner ce que l'on veut écouter au sein d'un large catalogue d'enregistrements, celles d'arrêter l'audition et de « zapper » de fichier en fichier, de commenter, de partager – sur les réseaux sociaux –, d'exporter les fichiers, de les ajouter à ses favoris et de les intégrer à une *playlist*, tout comme la présence de recommandations associées – « programmes similaires » – et de « coups de cœur de la rédac », ressemblent fortement à l'offre des plates-formes commerciales : chacun peut être guidé à partir de ses goûts, construire sa propre collection virtuelle – *playlist* – et la partager. Certes, toutes les institutions patrimoniales ne sont pas allées aussi loin dans l'adoption du paradigme expérientiel de l'utilisateur : en cohérence avec la mission scientifique de l'institution, Gallica, l'offre numérique en ligne de la Bibliothèque nationale de France, tout en autorisant le partage sur les réseaux sociaux, reste organisée selon le modèle traditionnel du catalogue raisonné.

19 Ces nouvelles possibilités de diffusion à un large public ont conduit des institutions dont la mission initiale n'était pas la conservation de musique enregistrée à se lancer dans la mise en ligne de vidéographies de concerts donnés en leur sein et le plus souvent, en fait, à produire des performances musicales en vue de leur mise en ligne. À mi-chemin entre le paradigme documentaire et le paradigme expérientiel, l'offre en ligne de la Philharmonie de Paris donne un accès limité – sous forme d'extraits le plus souvent, à moins d'une consultation sur place ou dans un réseau d'institutions abonnées – à des performances musicales aux finalités avant tout pédagogiques – une pédagogie fondée sur l'expérience. En effet, la médiathèque propose des guides d'écoute en ligne interactifs, permettant de « suivre à son propre rythme le déroulé de la musique et de la partition avec des repères d'analyse indiqués sur l'écran » (Philharmonie de Paris 2016) ; de même, le musée de la Musique offre un accès en ligne à des photos, descriptifs et enregistrements vidéos des instruments du musée – la captation étant centrée sur la facture et le jeu des instruments –, dans un parcours que l'on peut construire à sa guise. Enfin, certaines institutions, comme le London Symphony Orchestra en 2013, ont créé leur propre chaîne Youtube, intitulée de façon significative « the new online experience from the LSO » (London Symphony Orchestra, 2013)⁸. Le choix de figurer, sur la première plate-forme de contenus audiovisuels utilisée par les internautes, une plate-forme grand public, au cœur des évolutions récentes en matière de pratiques d'écoute et de consommation musicale, n'est pas anodin. Le texte de présentation de la chaîne explicite cette inscription délibérée de l'institution dans le paradigme expérientiel : « We're excited to launch LSO Play, a brand new interactive online experience that allows you to get inside the orchestra. » « Welcome to LSO Play. Experience one of the world's leading orchestras like never before »,

« Interact with multiple HD camera angles and view up to four streams at one time » ;
« Discover the orchestra: Musicians, instruments, masterclasses and more » (London Symphony Orchestra, 2016).

20 Il s'agit de permettre à un large public de faire l'expérience de la musique classique, une expérience présentée comme plus attrayante, complète et interactive que la performance *live*. On peut dès lors souligner que c'est bien, de nouveau, une performance *ad hoc* qui est ici produite – plusieurs canaux vidéo concomitants, alternance de gros plans et de vues d'ensemble qu'un auditeur en salle ne pourrait vivre, schémas permettant de visualiser au sein de l'orchestre les instruments entendus, explications-démonstrations sur les techniques de jeu, etc., mais aussi effacement de l'auditoire – et à laquelle l'auditeur peut contribuer en choisissant les morceaux et *playlists*, en les commentant et partageant. Ce faisant, il intègre ces performances à son expérience de la musique, et performe activement son rapport à celle-ci⁹.

21 Ce basculement de la performance enregistrée dans le régime de l'expérience se donne également à voir dans les mutations de la scénographie muséale, alors que les musées consacrés à la musique étaient, rappelons-le, restés largement focalisés sur l'objet jusqu'aux années 1990. Les dispositifs se multiplient qui proposent aux visiteurs une immersion dans la musique, leur permettent de participer à des performances dans le cadre de l'exposition, donc aussi à la performance de l'exposition ou de certaines de ses composantes, voire de (se) produire et d'enregistrer, conserver et partager leur propre performance musicale réalisée au sein de l'exposition (Crenn, 2012). L'expérialisation de la visite au musée est délibérée et revendiquée par les organisateurs, comme en témoigne la présentation sur le site de l'institution de l'exposition *Guitar ON/OFF*, organisée au musée de la Philharmonie de Paris du 18 juin au 4 septembre 2016 : « Guitar ON/OFF est une expérience multimédia collective permettant de (re) découvrir l'instrument le plus populaire et universel. [...] L'exposition se présente sous la forme d'une guitare géante qui prend vie au contact des visiteurs. Ses cordes s'éveillent quand on les touche. Son manche dévoile des numérisations 3D et des secrets de guitares emblématiques. Son corps est un espace immersif dédié aux performances scéniques et à l'histoire de la guitare. Des instruments installés en libre accès permettent de s'initier au jeu de la guitare. » (Philharmonie de Paris, 2016¹⁰.) Ce faisant, le visiteur peut, plus que précédemment, produire sa propre expérience de la performance, performer sa visite du musée, son appropriation de telle ou telle collection patrimoniale. En se photographiant et en s'enregistrant – grâce à des dispositifs inclus dans l'exposition ou convoqués par lui -, en archivant et partageant ces performances-expériences, il les intègre à la construction de son expérience de la musique tout en en faisant la matière possible d'un patrimoine partagé.

22 Parti de la musique populaire, le mouvement gagne progressivement la musique savante, comme en témoigne l'exposition Beethoven organisée à la Philharmonie de Paris d'octobre 2016 à janvier 2017, qui propose « une expérience d'écoute originale, en mobilisant les sens du visiteur à travers un dispositif d'écoute solidienne, c'est-à-dire par conduction osseuse » (*ibid*). De lieu de connaissance et d'exposition d'objets, le musée musical devient lieu d'expérience ; d'une mise à distance de l'objet par son exposition dans la vitrine, il opère une immersion dans des dispositifs matériels complexes et multimédiatiques ; de l'observation, il bascule dans la participation. Il ne s'agit plus seulement de donner à voir et à comprendre l'expérience culturelle, artistique ou esthétique des artistes et publics du passé ou de peuples éloignés (Willis-Chun, 2012), mais de la donner à vivre et d'en faire une composante de sa propre expérience musicale et sociale. Certes, ce basculement ne se limite pas aux musées musicaux et relève d'une évolution générale de la médiation muséale qui remonte aux années 1990 (Belaen, 2013 ; Poulot, 2015 ; Desvallées & Mairesse, 2011 ; Chaumier, 2012 ; Eidelman *et al*, 2013). Le basculement de la performance enregistrée dans un régime expérial procèderait donc plutôt d'une évolution générale des dispositions culturelles contemporaines – tant du côté du

rapport à la musique que de la fonction du musée -, dont il se ferait l'écho et à laquelle il participerait.

- 23 Dans ce paradigme comme dans les précédents, soulignons qu'il n'y a pas patrimonialisation d'une performance « déjà là », mais production collective – par l'institution et les publics, eux-mêmes acteurs individuels inscrits dans des réseaux – de la performance, qui est aussi, ici, performance d'expériences – une performance qui peut se trouver à son tour patrimonialisée, lorsqu'elle est conservée sous forme de fichier numérique ou de *playlist* par le visiteur, partagée à ses proches ou à d'autres fans, voire archivée par l'institution et mise en ligne sur son site.

Conclusion

- 24 Au terme de ce parcours au cœur des pratiques et dispositifs de collecte, production, sélection, conservation, présentation et diffusion de la performance musicale enregistrée, de son invention à nos jours, nous voudrions souligner combien ces activités entourant la performance participent aussi de sa production sociale : c'est par ces opérations que la musique enregistrée advient comme document, œuvre ou expérience. Mais cette performativité des opérations patrimoniales n'est pas arbitraire : la direction qu'elle prend dépend de dispositions culturelles qui fondent leur sens pour les acteurs. Nous espérons avoir montré l'évolution concomitante des paradigmes conservatoires, des dispositions envers la musique enregistrée et de dispositions culturelles plus générales : en ce qu'elles s'appuient sur des attentes, représentations, pratiques entourant les usages de la musique comme ceux du passé, de l'altérité ou encore des technologies, les activités conservatoires évoluent avec celles-là et contribuent à former, avec elles, des paradigmes dominants. De fait, collecter et conserver les productions culturelles de peuples en voie de disparition exprime la confiance dans les progrès promis par la science ; se soucier de conserver les œuvres phonographiques par la voie du dépôt légal montre la préoccupation de préserver ce qui est désormais considéré comme composante pleinement légitime d'un patrimoine artistique et culturel partagé ; enfin, offrir l'expérience de performances musicales en ligne ou dans le cadre d'expositions ne fait sens que si le paradigme expérientiel est pertinent pour les acteurs et si la musique est devenue objet d'expérience intégré au quotidien. En un sens, cette histoire des paradigmes de conservation des performances musicales est une métaphore de l'histoire culturelle de la musique depuis 1877.

Bibliographie

Azoulay (Léon). 1901a. « Le Musée phonographique de la Société d'anthropologie ». *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 2(1), p. 327-330.

Azoulay (Léon). 1901b. « Sur la manière dont a été constitué le Musée phonographique de la Société d'anthropologie ». *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 2(1), p. 305-320.

Belaen (Florence). 2003. « Les expositions, une technologie de l'immersion ». *Médiamorphoses*, 9, p. 99-101.

Bibliothèque nationale de France. 2016. « Dépôt légal : Pourquoi déposer ? ». Publication en ligne : <http://www.bnf.fr/fr/professionnels/depot_legal_definition.html> Consulté le 5 septembre 2016.

Calas (Marie-France). 2012. « Une phonothèque : Pour quoi faire ? ». *Bulletin de liaison des adhérents de l'Asfas*, février, p. 105-108.

Chanan (Michael). 1995. *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*. Londres / New York : Verso.

Chaumier (Serge). 2012. *Traité d'expologie : Les écritures de l'exposition*. Paris : La Documentation française.

Cordereix (Pascal). 2005. « Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France ». *Le Temps des médias*, 5, p. 253-264.

Cordereix (Pascal). 2014. « Ferdinand Brunot et les Archives de la parole : Le phonographe, la mort, la mémoire ». *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 48, p. 5-11.

Crenn (Gaëlle). 2012. « L'exposition de la musique populaire au Powerhouse Museum de Sydney : Logiques de production ». *Questions de communication*, 22, p. 159-180.

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6891

Cuervo (Adriana). 2015. « The Things we Keep: Considerations for Appraisal of Archival Materials in Music Libraries ». *Notes*, 72(2), p. 265-275.

DOI : 10.1353/not.2015.0144

Da Lage-Py (Émilie). 2003. « Les collections de disques de musiques du monde entre patrimonialisation et marchandisation ». *Culture & Musées*, 1(1), p. 89-107.

Day (Timothy). 2000. *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. New Haven / Londres: Yale University Press.

Desvallées (André) & Mairesse (François) (sous la dir. de). 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin. (La muséologie.)

Donnat (Olivier). 2009. *Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008. Paris : La Découverte*.

Dougan (Kirstin). 2016. « Music, Youtube, and Academic libraries ». *Notes*, 72(3), p. 491-508.

Eidelman (Jacqueline), Gottesdiener (Hana) & Le Marec (Joëlle). 2013. « Visiter les musées : Expérience, appropriation, participation ». *Culture & Musées*, hors série La Muséologie : 20 ans de recherches, p. 73-113.

Gétreau (Florence). 1996. *Aux origines du musée de la Musique : Les collections instrumentales du conservatoire de Paris 1793-1993*. Paris : Klincksieck / RMN.

Gétreau (Florence) & Colardelle (Michel). 2003. « La musique au musée national des Arts et Traditions populaires et au futur musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, 16, p. 43-58.

DOI : 10.2307/40240480

Gilliam (Bryan) (sous la dir. de). 1994. *Music and Performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goehr (Lydia). 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford : Clarendon Press.

Heinich (Nathalie) & Shapiro (Roberta) (sous la dir. de). 2012. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : EHESS.

Hennion (Antoine), Maisonneuve (Sophie) & Gomart (Émilie). 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation française.

Kaiser (Marc). 2014. « De la constitution d'un patrimoine à partir d'artefacts éphémères : L'exemple du disque vinyle ». *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines*, 1, juillet. Publication en ligne : <<http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=161>> Consulté le 6 mars 2017.

Latour (Bruno) & Woolgar (Steve). 1988. *La vie de laboratoire : La construction des faits scientifiques*. Paris : La Découverte.

Le Guern (Philippe) (sous la dir. de). 2012. *Questions de communication*, 22, dossier « Patrimonialiser les musiques populaires et actuelles ».

London Symphony Orchestra. 2013. « The New Online Experience from the LSO ». Publication en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=8y1mmm8CStA>> Consulté le 5 septembre 2016.

London Symphony Orchestra. 2016. « LSO Play ». Publication en ligne : <<http://play.lso.co.uk>> Consulté le 5 septembre 2016.

Maisonneuve (Sophie). 2001. « Between history and commodity: The production of a musical patrimony through the record in the 1920-1930s ». *Poetics*, 29(2), p. 89-108.

DOI : 10.1016/S0304-422X(01)00029-8

Maisonneuve (Sophie). 2009. *L'invention du disque. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris : Éditions des archives contemporaines.

Maisonneuve (Sophie). 2016. « Parcours et pratiques de construction du goût musical : Persistances et mutations du phonographe au flux numérique ». Montréal, Congrès de l'AISLF, 5 juillet 2016.

Metcalfe (Frances). 2010. « Issues of access: The future of music audio provision in UK public libraries ». *Fontes Artis Musicae*, 57(3), p. 259-66.

Philharmonie de Paris. 2016. « Présentation des expositions ». Publication en ligne : <<http://philharmoniedeparis.fr/fr/musee-expositions/expositions>> Consulté le 5 septembre 2016.

Philharmonie de Paris. 2016. « Une sélection de la médiathèque : Écoute musicale guidée ». Publication en ligne : <http://catalogue.philharmoniedeparis.fr/ecoute-musicale-guidee.aspx>

Consulté le 5 septembre 2016.

Philip (Robert). 1992. *Early Recordings and Musical Style : Changing Tastes in Instrumental Performances : 1900-1950*. Cambridge : Cambridge University Press.

Poulot (Dominique). 2005. *Une histoire des musées de France, xvii^e-xx^e siècles*. Paris : La Découverte.

Segalen (Martine). 2005. *Vie d'un musée*. Paris : Stock.

Sterne (Jonathan). 2015. *Une histoire de la modernité sonore*. Paris : la Découverte Philharmonie de Paris. (La rue musicale.)

Touché (Marc). 2012. « Les musiques amplifiées s'exposent... et s'invitent dans les musées ». *Questions de communication*, 22, p. 56-86.

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6835

Tsou (Judy) & Vallier (John). 2016. « Ether today, gone tomorrow: 21st century sound recording collection in crisis ». *Notes*, 72(3), p. 461-485.

DOI : 10.1353/not.2016.0041

Willis-Chun (Cynthia). 2012. « La haute fidélité conquiert les sommets de l'Art. Le Rock and Roll Hall of Fame et son musée : Comment gérer une crise de légitimité ». *Questions de communication*, 22, p. 141-158.

Notes

1 Les revues *Notes* et *Fontes Artis Musicae* en sont les principaux organes.

2 Dans le souci de rendre compte de ce que signifie « conserver la performance » pour les agents dans les différentes situations analysées, nous n'adoptons pas de définition *a priori* de celle-ci en dehors de sa définition minimale : production d'un événement musical en situation. La performance musicale peut dès lors être aussi bien un concert ou un geste musical « spontané », existant indépendamment de tout acte ou projet d'enregistrement, que la production d'une performance musicale phonographique. Le passage du premier au second paradigme exposé dans cet article s'accompagne du glissement de l'une à l'autre de ces possibilités, tandis que le troisième se caractérise par une ambivalence entre ces deux acceptions et leur superposition à une nouvelle dimension, liée à l'interactivité des dispositifs : la performance de sa propre expérience d'une performance artistique.

3 Lui succéderont le musée de la Parole et du Geste en 1928 puis la Phonothèque nationale en 1938.

4 Les sciences sociales sont alors en pleine phase de construction épistémologique et de légitimation scientifique, sur le modèle des sciences de la nature.

5 Il ne l'est que « quand [l'individu] l'exige » (Azoulay, 1901b : 314).

6 Le critère du dépôt légal est la diffusion en nombre du phonogramme sur le territoire national, indice d'une consommation culturelle suffisamment partagée pour être significative d'une époque. Aujourd'hui encore, le dépôt légal vise à « constituer une collection de référence, élément essentiel de la mémoire collective du pays » (Bibliothèque nationale de France, 2016).

7 Aujourd'hui encore, ces enregistrements constituent la grande majorité du fonds de la BnF.

8 Les Berliner Philharmoniker et le Royal Concertgebouw Orchestra, parmi d'autres, proposent une offre similaire.

9 On pourrait à souhait développer ce thème de la performance comme – et de la performance d'une – expérience : exemple parmi d'autres, le programme Philharmonie Live, téléchargeable comme application sur iPhone et iPad, permet de « vivre » le concert en même temps que l'auditoire, tout en étant chez soi – ou ailleurs -, avec un public choisi – amis -, en zappant et commentant. Il intègre également des fonctionnalités de recommandation. La recontextualisation de la performance que permet sa diffusion sur des appareils numériques personnels conduit à la production d'une nouvelle expérience de la musique, mais surtout à son intégration dans un univers hautement personnalisé de dispositions musicales.

10 On pourrait multiplier à l'infini les exemples : pour ce seul musée, les descriptifs des expositions des saisons 2015-2016 et 2016-2017 évoquent tous la présence du paradigme expérientiel.

Pour citer cet article

Référence papier

Sophie Maisonneuve, « Conserver la musique enregistrée, 1877-2017. Document, œuvre, expérience : trois paradigmes témoins d'un rapport changeant à la musique », *Culture & Musées*,

29 | 2017, 43-59.

Référence électronique

Sophie Maisonneuve, « Conserver la musique enregistrée, 1877-2017. Document, œuvre, expérience : trois paradigmes témoins d'un rapport changeant à la musique », *Culture & Musées* [En ligne], 29 | 2017, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 16 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/1072> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.1072>

Auteur

Sophie Maisonneuve

Sophie Maisonneuve est maîtresse de conférences en sociologie à l'université Paris Descartes et membre du liac (UMR 8177 CNRS-EHESS). Docteure en histoire et agrégée de musicologie, elle consacre ses recherches aux modalités de circulation et d'appropriation de la musique. Elle est notamment l'auteure de *L'Invention du disque, 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009 ; ainsi que (avec A. Hennion et É. Gomart) de *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation française, 2000. Parmi ses articles récents figurent « L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du ^{xx}e siècle ». *Le Temps des médias*, 22, 2014, p. 77-91, et « Techno-logies musicales ». *Communications*, 91, 2012, p. 77-92.

Courriel : sophie.maisonneuve@parisdescartes.fr

Droits d'auteur

Culture & Musées