



HAL
open science

Formats, industrie et patrimoine culturel : panorama des enjeux pour la recherche sur la captation de concert

Loïc Riom, Michaël Spanu

► To cite this version:

Loïc Riom, Michaël Spanu. Formats, industrie et patrimoine culturel : panorama des enjeux pour la recherche sur la captation de concert. SociologieS, 2023, 10.4000/sociologies.21823 . hal-04276441

HAL Id: hal-04276441

<https://hal.science/hal-04276441>

Submitted on 9 Nov 2023

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.

Formats, industrie et patrimoine culturel : panorama des enjeux pour la recherche sur la captation de concert

Introduction au dossier

Loïc Riom et Michaël Spanu



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/sociologies/21823>

DOI : [10.4000/sociologies.21823](https://doi.org/10.4000/sociologies.21823)

ISSN : 1992-2655

Éditeur

Association internationale des sociologues de langue française (AISLF)

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



UNIL | Université de Lausanne

Référence électronique

Loïc Riom et Michaël Spanu, « Formats, industrie et patrimoine culturel : panorama des enjeux pour la recherche sur la captation de concert », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, mis en ligne le 23 octobre 2023, consulté le 09 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/21823> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.21823>

Ce document a été généré automatiquement le 8 novembre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Formats, industrie et patrimoine culturel : panorama des enjeux pour la recherche sur la captation de concert

Introduction au dossier

Loïc Riom et Michaël Spanu

Introduction

- 1 Le face-à-face entre un concert et la vidéo de sa captation laisse imaginer une rencontre pour le moins étrange. D'une part, l'immédiateté du live, cette expérience collective qui définit si bien le concert et que l'on retrouve dans l'expression « agir de concert » (Dowdy, 2007) ; de l'autre, un produit médiatique, diffusé et retransmis sur de multiples canaux. Comment comprendre la relation entre ces deux entités que tout oppose à première vue ? C'est l'épaisseur de ces liens et des multiples étapes qu'ils impliquent – du travail des équipes techniques aux usages du produit fini, en passant par la mise en marché des contenus – que ce dossier vise à explorer. De cette manière, nous souhaitons poursuivre un double objectif, celui de saisir certaines des mutations contemporaines du concert tout en revenant sur une question centrale de la sociologie de la culture : la médiation des œuvres (Adorno, 2009 [1962] ; Hennion, 1993 ; Latour & Lowe, 2011).
- 2 Imaginons un instant la tournure que pourrait prendre une conversation entre deux éminents protagonistes de ce débat¹ – Theodor Adorno et Walter Benjamin – sur le forum de discussion d'un concert diffusé en direct sur une plateforme numérique comme Twitch². Le cadet (Adorno) déplorerait ce pas supplémentaire vers la massification, la standardisation et la marchandisation de l'expérience musicale, ou la manière dont ces contenus font de nos attentions une économie (Citton, 2014). « Vendre des billets³ ne suffit plus, mon cher Walter, voilà que les organisateurs,

soucieux d'augmenter leurs gains de productivité⁴ se sont mis en tête de reproduire ce concert à l'infini, n'en proposant qu'une pâle copie de l'expérience de ce qu'il a été. » On retrouve ce dédain pour les captations chez de nombreux mélomanes et commentateurs de l'industrie musicale, voire parfois chez les professionnel·les de la captation eux-mêmes (Spanu & Rudent, 2022). À l'inverse, l'ainé (Benjamin) s'opposerait à un verdict trop définitif : « Au contraire, mon cher Theodor, je crois que ces vidéos, comme le cinéma avant elles d'ailleurs, permettent à la musique de s'émanciper de son *aura* pour proposer une version plus accessible et des usages renouvelés de la performance⁵. »

- 3 Au-delà de son caractère fictionnel et certainement caricatural de la pensée de ces deux auteurs, cet échange met en scène les ambivalences et les débats qui traversent le geste consistant à mettre le *live* en vidéo, à le traduire dans un langage spécifique – celui de l'audiovisuel – à destination de canaux, comme nous le verrons, multiples. Qu'advient-il du concert et de ce qui semble faire sa substance – la coprésence, l'immédiateté – lorsqu'il est mis et retransmis en vidéo ? Quels sont les effets de la captation sur l'expérience du *live* et ses pratiques ? La captation participe-t-elle à une standardisation et une aliénation de la culture, comme l'a déploré Adorno pour le cinéma et le disque (que d'une certaine manière la captation *live* a le mérite ou le défaut, selon les points de vue, de rassembler) ? Ou au contraire, assiste-t-on à une forme d'amplification de l'expérience musicale ?
- 4 Ce débat, qui peut paraître désuet, a été renouvelé au tournant des années 2000, lorsque l'autonomie artistique (et, peut-être surtout, économique) de la musique de studio – ce qu'Antoine Hennion (1981) a désigné du terme *discomorphose* – a été profondément remise en question. À l'heure de la « plateformesisation » de la culture (Bullich & Schmitt, 2019 ; Nieborg & Poell, 2018) et, plus largement, des mutations numériques des industries culturelles (Heuguet, 2021 ; Morris, 2015 ; Rogers, 2013 ; Wikström, 2013), la persistance, voire la pertinence renouvelée du format vidéo *live* questionne les rapports entre original et copie, voire entre musique et image (Holt, 2011). Les confinements liés à la pandémie de Covid-19 et la prolifération des expérimentations vidéomusicales qu'ils ont suscitée⁶ ont contribué à renouveler les interrogations tant sur le rapport entre *live* et enregistrement (Auslander, 2008 ; Bratus, 2016 ; Kjus, 2018), qu'entre performance et production (Frith, 1998 ; Mazzanti, 2014) ou flux/patrimoine (Alexis, 2019 ; Camus, 2019).
- 5 Dans son ouvrage de référence intitulé *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Phillip Auslander (2008) souligne les très nombreuses médiations qui peuplent une performance *live*. L'architecture de la salle, le système d'amplification, les lumières sont autant d'éléments qui contribuent à faire advenir l'expérience du concert (Battentier & Kuipers, 2020 ; Hennion, 1991 ; Leveratto, 2006 ; Riom, 2022). Auslander en conclut qu'il faut considérer le *live* ou l'idée de « *liveness* » non pas comme une qualité intrinsèque de la performance, mais bien comme le résultat d'une contingence qui se réalise : cette *présence* ne va pas de soi, elle doit être produite, orchestrée⁷. À ce titre, ce dossier se situe dans la lignée des travaux, au demeurant de plus en plus nombreux, qui documentent le travail de production des concerts⁸. Ces travaux ont souligné l'émergence d'un véritable secteur économique et culturel constitué autour du *live*, notamment depuis la crise du disque (Cloonan, 2012 ; Frith *et al.*, 2016, 2019, 2021 ; Guibert, 2020 ; Guibert & Sagot-Duvaurox, 2013 ; Holt, 2020 ; Waksman, 2022).

Toutefois, outre de rares exceptions, les liens entre concerts et contenus audiovisuels restent encore largement à explorer.

- 6 Cette introduction s'ouvre par une brève historiographie du concert filmé et un rappel de certaines de ses figures les plus importantes, avant d'aborder ce qui nous semble composer les trois questions centrales de ce dossier, chacune explorée à sa manière à travers les différentes contributions : mise en forme, mise en marché et mise en patrimoine de la musique *live*. Ainsi, nous espérons documenter et questionner ce que la vidéo fait au concert en tant qu'expérience collective partagée (Ferrand, 2009 ; Finnegan, 2007 ; Fonarow, 2006 ; Small, 2019), mais également en tant que technologie d'écoute (Johnson, 1995 ; Pisfil, 2019 ; Thompson, 2004) et dispositif marchand (Frith, 2007 ; Webster, 2011).

Le concert filmé : premières tentatives d'historiographie

- 7 L'histoire du concert filmé reste largement à faire : c'est ce que l'on constate lorsqu'on s'intéresse à cet objet, surtout si on le compare avec d'autres formats vidéomusicaux, comme le scopitone (Orillard, 2018) ou le clip (Banks, 1997 ; Frith, Goodwin & Grossberg, 1993 ; Kaiser & Spanu, 2018 ; Vernallis, 2004). Pourtant, la captation de concerts remonte au moins au début du xx^e siècle. Sans prétendre livrer ici une historiographie précise et détaillée, cette première section vise à rappeler certaines des figures du développement du concert filmé. Elle est organisée autour des trois grands médiums qui ont servi à la diffusion de concerts : le cinéma, la télévision et Internet.

Le concert fait son cinéma

- 8 Dès la fin des années 1920, les *musicals* de Broadway sont une source d'inspiration importante pour le cinéma muet qui débute (Ribac, 2018a). En 1947, le réalisateur Paul Gordon filme le violoniste Yehudi Menuhin dans un studio hollywoodien. *Concert Magic* est considéré, par certains, comme le premier concert filmé pour un public de cinéma (Smith, 2020). Malgré son titre évocateur, le film ne semble pas avoir connu un succès populaire important, contrairement à *Jazz on a Summer's Day*, filmé dix ans plus tard au Newport Jazz Festival et présenté en 1959 à la Mostra de Venise. Cette réalisation ouvre la voie à une riche série de films documentaires consacrée aux festivals de musique et dont la mise en scène particulière dépasse le seul statut d'archive. Au cours des années 1960, les « rockumentary », souvent inspirés par le cinéma direct, se multiplient et participent au succès de la contre-culture (Palmer, 2016). Le plus célèbre d'entre eux est sans doute réalisé en 1969, lorsque Michael Wadleigh immortalise Woodstock (pour le compte du festival) et contribue à la mythologie hippie (Frith *et al.*, 2019). Le film, primé d'un oscar, engrangera d'ailleurs plus de revenus que le festival lui-même, ce qui permettra d'en assurer le financement pour les années suivantes.
- 9 À ce titre, plusieurs festivals se saisissent eux-mêmes des technologies vidéos, à l'instar du Montreux Jazz Festival qui, dès les années 1960, filme la majorité de ses concerts (Camus, 2019). Certains de ces enregistrements, comme celui du morceau *Swiss Movement*⁹ de Les McCann et Eddie Harris en 1969, ont donné lieu à des sorties d'album

qui ont connu un succès aussi bien commercial que critique. De leur côté, certains groupes, comme Pink Floyd (Bratus, 2016 ; Frith *et al.*, 2019), se lancent dans des productions ambitieuses qui participent à faire des concerts de véritables objets cinématographiques. Aujourd'hui encore, le cinéma constitue occasionnellement une manière de distribuer une captation tout en lui conférant un certain statut artistique, à l'instar du film *Iris: A Space Opera* (2019) du groupe français Justice.

Le concert à la télévision

- 10 Peut-être plus encore que le cinéma, la télévision apparaît comme le médium de diffusion par excellence pour les concerts filmés. L'histoire des musiques populaires est ainsi marquée par des apparitions télévisuelles en direct, sous la forme de prestations publiques : du concert des Beatles au Shea Stadium, en 1965, au Live AID en 1985. Dès les années 1940, les émissions de variétés entament leur migration de la radio à la télévision en proposant des performances publiques en direct et mises en scène, à la croisée du concert et de l'enregistrement studio. Les plateaux télévisés repoussent ainsi les limites de la captation en tant que format médiatique. Dans le même temps, la télévision offre un espace de diffusion privilégié pour les captations de concerts plus traditionnelles, comme en France à travers le modèle de préfinancement et de soutien au spectacle vivant (voir Guibert & Spanu dans ce dossier).
- 11 Contrairement à ce que certains auteurs annonçaient dans les années 1980 et 1990 (voir par exemple Grossberg, 1993), et bien que le vidéo-clip ait davantage retenu l'attention dans la recherche universitaire (Frith, Goodwin & Grossberg, 1993 ; Vernallis, 2004), la télévision n'a pas été le fossoyeur du concert ni de « l'idéologie de l'authenticité » qu'il incarne. Même MTV, chaîne pionnière en la matière, a considérablement contribué à l'évolution des formats de captation vidéo, notamment avec la série « Unplugged » (Banks, 1997). On observe même une convergence progressive entre les formats du clip et des captations. Certains vidéo-clips utilisent abondamment des images de captation alors que certaines captations se rapprochent de l'esthétique des clips, de ses chorégraphies et de ses mises en scène. Dans son article consacré à la K-pop, Heiwon Won revient sur ce type de mise en scène en analysant la retransmission du concert « Bang Bang Con The Live » du groupe BTS.

Un tournant numérique dans la mise en vidéo du concert

- 12 Alors que la captation de concerts télévisés pouvait apparaître figée, voire en perte de vitesse, Fabian Holt (2011) identifie un nouveau tournant vidéo au sein de l'industrie musicale autour de l'année 2008, peu après l'apparition de YouTube. À travers les blogs musicaux (Heuguet, 2014 ; Ribac, 2018b), mais aussi certaines radios converties au numérique, comme KEXP (Cwynar, 2020), de nouveaux formats, souvent intimistes et insolites, se sont développés. Ainsi, en France, La Blogothèque s'est fait connaître pour filmer des artistes dans des lieux parisiens insolites, devant un public improvisé (Desrochers, 2010). Par ailleurs, si les captations vidéos occupaient déjà une place importante dans la promotion événementielle (Danielsen & Kjus, 2019 ; Holt, 2018), les plateformes comme YouTube permettent aux festivals de développer leurs propres formats audiovisuels correspondant aux différents temps du festival : bande-annonce (avant), retransmission en direct (pendant) et *aftermovie* (après). La captation vidéo est ainsi intégrée comme un élément incontournable de leurs dispositifs médiatiques. Les

artistes eux aussi exploitent la captation et ses possibilités de diffusion sur les plateformes à titre de vitrine (Baym, 2018 ; Creton, 2019).

- 13 L'émergence de ces nouveaux formats soulève des questions sur les types de présence, mais aussi d'absence, les effets de proximité ou de distance que ceux-ci produisent. Les plateformes de vidéo à la demande comme YouTube et Twitch, mais aussi les réseaux sociaux, comme Facebook, Instagram, et les autres « systèmes de retransmission vidéo en direct par des utilisateurs » (Pires & Simon, 2015), investissent le *live* en tablant sur les interactions sociales propres à Internet pour ouvrir de nouvelles possibilités d'échange et de profit. S'il semble que le fait de se trouver physiquement sur place conserve une forme de valeur absolue pour la plupart des fans de musique (Bennett, 2012), les pratiques de partage des publics par le biais de smartphones interrogent le *hic et nunc* du concert. Elles s'ajoutent aux anciennes formes de captation vidéo par des amateurs sans pour autant les remplacer complètement (voir Martet dans ce dossier). Ces évolutions posent aussi bien la question des manières de mettre la musique en public (Riom, 2022), que celle de la rémunération des artistes (Hesmondhalgh, 2020 ; Perrenoud & Bataille, 2019) ou de la gestion des droits d'auteur (Heuguet, 2019 ; Magaouda, 2019).

Enjeux pour un (nouveau) champ de recherche

- 14 Il existe des nuances entre ces différents avatars du concert filmé, qui appellent à davantage de recherche pour saisir la façon dont ces objets culturels sont produits et la place qu'ils occupent dans les mondes musicaux contemporains. Dans la suite de cette introduction, nous proposons trois chantiers de recherche : l'exploration des coulisses des captations de la musique *live*, l'étude de leur mise en marché et l'analyse des publics et des formes de patrimonialisation qu'elles suscitent.

Explorer les coulisses des captations de la musique *live*

- 15 Si, à la suite des travaux pionniers d'Edward R. Kealy (1979), le travail de studio est désormais bien documenté (Bates, 2016 ; Hennion, 1986 ; Horning, 2004 ; Ribac, 2007 ; Théberge, 1997), on sait encore très peu de choses sur l'enregistrement et le montage des multiples formats audiovisuels associés au *live*. Pourtant, toutes les opérations mises en œuvre à cet effet, de la mise en place du concert à la diffusion des contenus en passant par le mixage, contribuent à retravailler la définition de « l'unité musicale » et la topologie de sa production (Camus, 2019 ; Hennion, 1986). Aussi, quels sont les acteurs de la captation des concerts ? Sur quels dispositifs techniques s'appuient-ils ? Quels savoir-faire mobilisent-ils ?
- 16 Des captations financées en France par le Centre national du cinéma (CNC) aux captations amateurs, en passant par celles de grands spectacles tels que la Fête des Vignerons (Vevey, Suisse), les articles réunis dans ce dossier donnent à voir la diversité des formats, des organisations du travail, mais surtout des manières de penser les captations audiovisuelles de performances musicales. Plan-séquence, plan large sur la liesse du public d'un festival¹⁰ ou mise en valeur d'un lieu « mythique¹¹ », chaque captation articule des choix de réalisation avec des systèmes de valeurs (Bratus, 2016). Par exemple, si les techniciens de la Fête des Vignerons cherchent à produire un « son naturel » (Vinck, Waeber & Tanferri, 2021), ceux de Sofar Sounds s'appliquent à

reproduire « l'ambiance » du concert (Riom, à paraître). Certains concerts sont par ailleurs pensés avant tout pour être filmés, la captation et sa retransmission devenant alors une préoccupation constante du travail de leur mise en scène et de leur mise en place technique (Vinck, 2019 ; Riom, 2021). Les moyens déployés par les différents acteurs impliqués dans le processus de captation invitent à s'intéresser non seulement aux types de format ou de narration, mais également aux professions et savoir-faire qui opèrent en coulisses : cadreurs, monteurs, perchistes (Camus, 2015 ; Grimaud, 2003 ; Hennion, 1981 ; Rot, 2020 ; Tanferri, Vinck & Waeber, dans ce dossier). À ce titre, l'apparition d'hologrammes ou de concerts virtuels¹² (Prior, 2018 ; Sarno, 2021) fait intervenir de nouvelles professions et expertises qui restent entièrement à documenter.

- 17 Qu'est-ce qui relie la caméra, les musiciens et les spectateurs d'un concert ? Murray Forman (2012) a montré de quelle façon les apparitions dans les émissions de télévision avaient changé la manière dont les artistes de variété se produisent, notamment à travers l'interaction rendue possible avec la caméra. Ce dossier souligne très clairement que l'ethnographie des coulisses est incontournable pour documenter et caractériser les opérations nécessaires à la production d'une vidéo de concert, complétant ainsi d'autres approches centrées sur l'objet et sa circulation. En évitant ainsi de considérer ces vidéos comme des objets donnés, il s'agit, au contraire, de montrer la manière dont le concert se rejoue et acquiert une nouvelle présence au fil du montage.
- 18 C'est ce projet que mènent Mylène Tanferri, Dominique Vinck et Sarah Waeber dans ce dossier. En suivant les activités d'une équipe de télévision chargée de la production de la captation en *live*, puis de celle du produit audiovisuel du spectacle de la Fête de Vigneron à Vevey, en Suisse, les auteur·rices explorent ce qui se joue dans les coulisses des régies audiovisuelles. L'article décrit non seulement le rôle des différents professionnels impliqués, mais aussi la façon dont ces rôles ne sont pas joués à l'avance, impliquant une reconfiguration constante.
- 19 Le montage apparaît alors comme une succession d'opérations qui confronte la monteuse non seulement au déroulement du spectacle, mais également au travail de ses collègues (cameramen, régisseur). L'article met ainsi en évidence l'équilibre fragile sur lequel repose le travail collectif de mise en vidéo des concerts.

Les marchés de la captation, nouvelle frontière de l'économie des concerts

- 20 Le deuxième chantier concerne les marchés de la captation et les mutations de l'économie du concert. Quels modèles économiques les acteurs de la captation adoptent-ils, notamment ceux présents sur les plateformes numériques ? Comment une économie se construit-elle autour de ces contenus ? Dans quelle mesure peut-on alors parler d'un secteur professionnel de la captation de concerts ? Les captations s'inscrivent aujourd'hui dans des écosystèmes plus larges, liés en partie aux stratégies des plateformes numériques, mais également à celles de promotion des artistes (Guibert & Lussier, 2022). Si le modèle traditionnel du préfinancement existe toujours, on assiste à des formes de rapprochement entre entreprises du numérique et producteurs de spectacles, liées aux stratégies de développement des artistes à « 360° » (voir Won dans ce dossier). Celles-ci consistent à assurer une présence maximale des artistes sur plusieurs canaux simultanés (Guibert, Spanu & Rudent, 2021 ; Janotti Jr &

Pires, 2018). Par exemple, en 2009, le producteur d'événements AEG a acquis Incited Media avec un portfolio qui inclut des événements comme Live 8, Live Earth, les Jeux olympiques et le concert de YouTube Live ; tandis que son concurrent, Live Nation, collabore avec iTunes et produit des films de cinéma¹³. Le but affiché de ces entreprises est d'utiliser les formats vidéographiques pour promouvoir les artistes et vendre des places de concerts. En 2014, le syndicat des producteurs de spectacles notait toutefois la diversité des acteurs de la captation en France¹⁴. L'offre est non seulement pléthorique, mais reflète une variété de modèles d'affaires, entre commande de production, tentative de rentabilisation par la vente d'espace publicitaire ou encore mécénat et *sponsoring*.

- 21 En retour, ces vidéos participent à alimenter les marchés de la musique. Artistes et labels se saisissent de ces formats pour construire les carrières et développer leurs publics (Costantini, 2020 ; Creton, 2019). Jusqu'à quel point la captation reste-t-elle un produit « dérivé » ou « d'appel » adossé sur une autre économie (Callon, 2017) ? Comment les acteurs industriels tissent-ils des réseaux qui participent à activer et réactiver la valeur du concert d'origine ? Quels sont les types de contractualisation et les formes de gestion des droits d'auteur que suscite le développement de ces formats audiovisuels ? Ces questions doivent d'être explorées à l'aune des controverses qui entourent la rémunération des artistes et plus largement « l'économie des créateurs ». Ce qui apparaît, c'est que le marché de la captation n'est ni donné ni homogène, malgré le rôle important que joue ce format dans les imaginaires musicaux.
- 22 C'est ce que décrivent les articles de Heiwon Won sur la K-pop et de G r me Guibert et Michaël Spanu sur le cas français. Ces derniers soulignent combien le développement d'un secteur professionnel autour de la captation tient, en France, au Centre national du cinéma (CNC) qui appuie financ i rement la production de vidéos de concerts. Cette influence va toutefois au-delà de simples enjeux financiers, elle façonne un format bien particulier de captation et de diffusion de concerts filmés à la jonction de la politique culturelle française, du secteur audiovisuel public et des producteurs de concerts¹⁵. Le cas coréen offre une perspective différente. Won revient sur le développement du *livestreaming* au sein de l'industrie de la K-pop pendant la pandémie de Covid-19. L'article montre que les principaux labels du pays ont massivement investi pour développer leurs propres moyens de production et de diffusion, créant de nouvelles associations entre industrie musicale et technologies numériques. Chacune à leur manière, ces deux contributions soulignent l'importance du financement des captations pour saisir tant le format de leur production que les moyens de leur diffusion. Ces deux articles rappellent, en outre, que malgré la démocratisation des équipements techniques nécessaires à la production audiovisuelle, capter et peut-être surtout diffuser un concert requièrent encore souvent des investissements financiers importants, voire une fil re industrielle complexe.

Le concert filmé, objet de patrimoine

- 23 Au-delà de sa dimension marchande, la vidéo de concerts implique une réflexion sur les pratiques d'écoute, les goûts musicaux et, plus largement, sur sa valorisation en tant que patrimoine culturel. Alors que l'album a longtemps été considéré comme le format d'ontologie de la pop (Gayraud, 2018), la multiplication des versions d'une même chanson sur les plateformes de vidéo en ligne à travers, notamment, des captations *live*

(amateurs ou professionnelles) interroge les modes de présence des artistes et des répertoires. Quels rôles les captations jouent-elles dans la formation des goûts et la découverte musicale ? Quelle place occupent-elles dans la construction des scènes musicales et de récits autour de la musique (voir les contributions de Sylvain Martet et de Mélanie Nittis dans ce dossier) ? Comment contribuent-elles à instaurer des liens entre les publics et les artistes, mais aussi une mémoire musicale ?

- 24 En France, le Centre national du cinéma (CNC) finance largement les captations du spectacle vivant à partir d'un critère de « patrimonialité » (voir Guibert & Spanu dans ce dossier). Cette observation interroge les hiérarchies culturelles accolées au concept de patrimoine. Est-ce l'événement, le répertoire, ou l'objet audiovisuel lui-même qui est à conserver ? Par ailleurs, les pratiques d'enregistrement amateurs (souvent considérées comme pirates), à la manière du *bootleg*, nourrissent de vastes fonds d'archives personnelles ou collectives, notamment sur YouTube. Des scènes entières sont ainsi documentées, grâce aux performances des artistes filmées par des passionnés (Müller, 2020 ; Spanu, 2022 ; voir également Martet dans ce dossier). Certains de ces enregistrements connaissent un véritable succès en dehors de toute diffusion officielle. Ceux-ci s'inscrivent dans un rapport à la musique qui cherche notamment à retrouver une forme d'« honnêteté » du concert via ces enregistrements (Anderton, 2006). À quelques exceptions près (Bennett & Rogers, 2016 ; Nowak, 2019), le champ de recherche émergeant sur la patrimonialisation des musiques populaires (Baker, 2015 ; Bennett, 2022 ; Le Guern, 2012) n'a pas encore pris la mesure des plateformes numériques et des contenus vidéos issus du spectacle vivant¹⁶, malgré la place des sites internet et des contenus amateurs (Knifton, 2012 ; Long, 2015). La question de savoir *qui* filme *quoi* et *comment* interroge non seulement le statut de la captation, mais aussi la forme de ce patrimoine et l'instance qui en a le contrôle (voir Nittis dans ce dossier). Ces questions s'inscrivent dans des réflexions de plus en plus nécessaires sur la conservation des arts performatifs (Dominguez Rubio, 2020 ; Waeber, Tanferri & Vinck, 2021) et le patrimoine numérique (Camus, 2019 ; Dominguez Rubio & Wharton, 2020).
- 25 La question de la patrimonialisation est au cœur des articles de Sylvain Martet et de Mélanie Nittis. Martet revient sur le cas d'Andy Chico Mak, figure de la scène punk hardcore montréalaise. Pendant presque dix ans, il a filmé de manière assidue ses différents concerts avant de les diffuser en ligne. Martet montre de quelle façon ce cinéaste amateur s'est ainsi retrouvé au centre des pratiques mémorielles de cette scène. Publiées sur les réseaux sociaux (YouTube et Instagram), les vidéos servent non seulement à documenter les concerts de punk hardcore qui ont eu lieu à Montréal, mais aussi à maintenir un attachement collectif à travers la musique. L'article de Nittis offre une perspective plus ambivalente sur la contribution des réseaux sociaux à la patrimonialisation de la musique. Sur l'île grecque de Kápathos, le rituel du *glénti* fait l'objet de captations non seulement de la part des membres de la communauté, mais également des touristes de plus en plus nombreux qui viennent visiter la région. Cette démultiplication des captations crée des tensions entre la volonté des habitants de l'île de maintenir un rite traditionnel et le développement d'un tourisme en partie adossé au à la préservation d'un patrimoine local dont le *glénti* fait partie. Aussi bien Martet que Nittis montrent la façon dont les captations amateurs offrent un modèle alternatif de la patrimonialisation de la musique.

- 26 Voici donc trois chantiers que nous souhaitons ouvrir avec ce dossier. Il existe probablement d'autres pistes de recherche à explorer, qui ne font qu'appeler, nous l'espérons, de nouvelles enquêtes sur les captations de concerts.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO T. W. (2009) [1962], *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, nouvelle édition revue, traduit de l'allemand *Einleitung in die Musiksoziologie*, [Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag] par V. BARRAS & C. RUSSI, Genève, Contrechamps éditions.
- ADORNO T. W. (2010) [1938], *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, traduit de l'allemand *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hören* [Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag] par C. DAVID, Paris, Éditions Allia.
- ALEXIS L. (2019), « Culturebox, le portail culturel au cœur de la stratégie numérique de France Télévisions », *tic&société*, vol. 13, n^{os} 1-2, p. 159-193.
- ANDERTON C. (2006), « Beating the Bootleggers: Fan Creativity, "Lossless" Audio Trading, and Commercial Opportunities », in AYERS M. D., *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*, New York, Peter Lang, p. 161-184.
- AUSLANDER P. (2008), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres, Routledge.
- AUSLANDER P. (2021), *In Concert: Performing Musical Persona*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- BAKER S. (2015), *Preserving Popular Music Heritage : Do-it-Yourself, Do-it-Together*, Londres, Routledge.
- BANKS J. (1997), « Video in the Machine: The Incorporation of Music Video into the Recording Industry », *Popular Music*, vol. 16, n^o 3, p. 293-309.
- BATES E. (2016), *Digital Tradition: Arrangement and Labor in Istanbul's Recording Studio Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- BATTENTIER A. & G. KUIPERS (2020), « Les intermédiaires techniques et l'agentivité des objets. Comment les ingénieurs du son contribuent au sens des concerts ? », *Biens symboliques/Symbolic Goods* [en ligne], n^o 6.
- BAUMOL W. J. & W. G. BOWEN (1965), « On the Performing Arts : The Anatomy of Their Economic Problems », *The American Economic Review*, vol. 55, n^{os} 1-2, p. 495-502.
- BAYM N. K. (2018), *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*, New York, NYU Press.
- BENJAMIN W. (2013), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Payot.
- BENNETT A. (2022), *Popular Music Heritage: Places, Objects, Images and Texts*, Cham, Springer.
- BENNETT A. & I. ROGERS (2016), *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, Cham, Springer.
- BENNETT L. (2012), « Patterns of Listening through Social Media: Online Fan Engagement with the Live Music Experience », *Social Semiotics*, vol. 22, n^o 5, p. 545-557.

- BIGAY R. (2022), « Ce que le livestream fait au live », *Communiquer*, n° 35, p. 25-37.
- BRATUS A. (2016), « In-between Performance and Mediatization : Authentication and (Re)-Live(d) Concert Experience », *Rock Music Studies*, vol. 3, n° 1, p. 41-61.
- BULLICH V. & L. SCHMITT (2019), « Les industries culturelles à la conquête des plateformes ? Introduction », *tic&société*, vol. 13, n°s 1-2, p. 1-12.
- CALLON M. (2017), *L'Emprise des marchés. Comprendre leur fonctionnement pour pouvoir les changer*, Paris, La Découverte.
- CAMUS A. (2019), *Faire valoir un patrimoine. Comment une école polytechnique investit la numérisation de la collection audiovisuelle d'un festival musical*, thèse de doctorat, Université de Lausanne et CSI Mines-Paristech, Université PSL.
- CAMUS L. (2015), *Réaliser en direct : une vidéo-ethnographie de la production interactionnelle du match de football télévisé depuis la régie*, thèse de doctorat, Télécom ParisTech.
- CITTON Y. (2014), *L'Économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte.
- CLOONAN M. (2012), « Selling the Experience: The World-Views of British Concert Promoters », *Creative Industries Journal*, vol. 5, n°s 1-2, p. 151-170.
- COSTANTINI S. (2020), « Compétences communicationnelles et pratiques numériques des "musiciens connectés" », *tic&société*, vol. 14, n°s 1-2, p. 131-157.
- CRETON C. (2019), « L'image au cœur des pratiques communicationnelles des scènes musicales », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne], n° 18.
- CWYNAR C. (2020), « Brick, Mortar, and Screen: Networked Digital Media, Popular Music, and the Reinvention of the Public Radio Station », *Journal of Radio & Audio Media*, vol. 27, n° 1, p. 74-92.
- DANIELSEN A. & Y. KJUS (2019), « The Mediated Festival: Live Music as Trigger of Streaming and Social Media Engagement », *Convergence*, vol. 25, n° 4, p. 714-734.
- DESROCHERS J.-P. (2010), « Les vidéastes de la Blogothèque : travailler à la réinvention de la captation des prestations musicales », *Séquences : la revue de cinéma*, vol. 268, p. 12-13.
- DOMINGUEZ RUBIO F. (2020), *Still Life: Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*, Chicago, University of Chicago Press.
- DOMINGUEZ RUBIO F. & G. WHARTON (2020), « The Work of Art in the Age of Digital Fragility », *Public Culture*, vol. 32, n° 1, p. 215-245.
- DOWDY M. (2007), « Live Hip-Hop, Collective Agency, and "Acting in Concert" », *Popular Music and Society*, vol. 30, n° 1, p. 75-91.
- DUTHEIL-PESSIN C. & F. RIBAC (2017), *La Fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La Dispute.
- FERRAND L. (2009), « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés*, vol. 104, n° 2, p. 27-37.
- FINNEGAN R. (2007), *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Middletown, Wesleyan University Press.
- FONAROW W. (2006), *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown, Wesleyan University Press.
- FORMAN M. (2012), *One Night on TV is Worth Weeks at the Paramount*, Durham, Duke University Press.

- FRITH S. (1998), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- FRITH S. (2007), « La musique live, ça compte... », *Réseaux*, vol. 141-142, n° 2, p. 179-201.
- FRITH S., GOODWIN A. & L. GROSSBERG (1993), *Sound and Vision: The Music Video Reader*, Londres & New York, Routledge.
- FRITH S., BRENNAN M., CLOONAN M. & E. WEBSTER (2016), *The History of Live Music in Britain, Volume 1, 1950-1967: From Dance Hall to the 100 Club*, Abingdon, Routledge.
- FRITH S., BRENNAN M., CLOONAN M. & E. WEBSTER (2019), *The History of Live Music in Britain, Volume 2, 1968-1984: From Hyde Park to the Hacienda*, Abingdon, Routledge.
- FRITH S., BRENNAN M., CLOONAN M. & E. WEBSTER (2021), *The History of Live Music in Britain, Volume 3, 1985-2015: From Live Aid to Live Nation*, Abingdon, Routledge.
- GAYRAUD A. (2018), *Dialectique de la Pop*, Paris, La Découverte.
- GRIMAUD E. (2003), *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*, Paris, CNRS éditions.
- GROSSBERG L. (1993), « The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Post-Modernity and Authenticity », in FRITH S., GOODWIN A. & L. GROSSBERG (dir.), *Sound and Vision: The Music Video Reader*, Londres & New York, Routledge, p. 185-209.
- GUIBERT G. (2020), « Le tournant numérique du spectacle vivant. Le cas des festivals de musiques actuelles », *Hermès*, vol. 68, n° 2, p. 59-61.
- GUIBERT G. (2023), « Live Performance and Filmed Concerts: Remarks on Music Production and Livestreaming Before, During, and After the Public Health Crisis », *Ethnomusicology Review* [en ligne], vol. 24. URL : <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/24/piece/1099>
- GUIBERT G. & M. LUSSIER (2022) « La musique live en contexte numérique. Captation, diffusion, valorisation, usages », *Communiquer*, n° 35, p. 1-6.
- GUIBERT G. & D. SAGOT-DUVAUROUX (2013), *Musiques actuelles : ça part en live*, Paris, IRMA.
- GUIBERT G., SPANU M. & C. RUDENT (2021), « Beyond Live Shows: Regulation and Innovation in the French Live Music Video Economy », in PISFIL S. & C. ANDERTON (dir.), *Researching Live Music. Gigs, Tours, Concerts and Festivals*, Waltham, Massachusetts, Focal Press, p. 238-249.
- HENNION A. (1981), *Les Professionnels du disque : une sociologie des variétés*, Paris, Éditions Métailié.
- HENNION A. (1986), « La prise de son : une redéfinition de l'unité musicale », *Vibrations*, vol. 2, n° 1, p. 124-132.
- HENNION A. (1991), « Scène rock, concert classique », *Vibrations*, Hors-série, p. 101-119.
- HENNION A. (1993), *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié.
- HESMONDHALGH D. (2020), « Is Music Streaming Bad for Musicians? Problems of Evidence and Argument », *New Media & Society* [en ligne], vol. 23, n° 12, p. 3593-3615.
- HEUGUET G. (2014), « Quand la culture de la discothèque est mise en ligne : le cas du site Boiler Room », *Culture & Musées*, n° 24, p. 107-124.
- HEUGUET G. (2019), « Vers une micropolitique des formats. Content ID et l'administration du sonore », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 13, n° 3, p. 817-848.
- HEUGUET G. (2021), *YouTube et les métamorphoses de la musique*, Paris, INA.

- HOLT F. (2010), « The Economy of Live Music in the Digital Age », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 13, n° 2, p. 243-261.
- HOLT F. (2011), « Is Music becoming more Visual? Online Video Content in the Music Industry », *Visual Studies*, vol. 26, n° 1, p. 50-61.
- HOLT F. (2018), « Les vidéos de festivals de musique : une approche “cérémonielle” de la musique en contexte médiatique », *Volume !*, vol. 14, n° 1, p. 211-225.
- HOLT F. (2020), *Everyone Loves Live Music: A Theory of Performance Institutions*, Chicago, University of Chicago Press.
- HORNING S. S. (2004), « Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound », *Social Studies of Science*, vol. 34, n° 5, p. 703-731.
- HOOP A. D' & J. POLS (2022), « “The Game is On!” Eventness at a Distance at a Livestream Concert During Lockdown », *Ethnography* [en ligne], septembre.
- JANOTTI Jr J. S. & V. de A. N. PIRES (2018), « So Far, yet so Near. The Brazilian DIY Politics of Sofar Sounds - a Collaborative Network for Live Music Audiences », in BENNETT A. & P. GUERRA (dir.), *DIY Cultures and Underground Music Scenes*, Londres & New York, Routledge, p. 139-149.
- JOHNSON J. H. (1995), *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley, University of California Press.
- KAISER M. & M. SPANU (2018), « “On n’écoute que des clips !” Penser la mise en tension médiatique de la musique à l’image », *Volume !*, vol. 14, n° 2, p. 7-20.
- KEALY E. R. (1979), « From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music », *Sociology of Work and Occupations*, vol. 6, n° 1, p. 3-29.
- KJUS Y. (2018), *Live and Recorded: Music Experience in the Digital Millennium*, Berlin, Springer.
- KNIFTON R. (2012), « La musique, la mémoire et l’objet absent dans les archives numériques », *Questions de communication* [en ligne], vol. 22. URL : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6822>
- LATOUR B. & A. LOWE (2011), « La migration de l’aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », *Intermédialités*, vol. 17, p. 173-191.
- LE GUERN P. (2012), « Un spectre hante le rock... L’obsession patrimoniale, les musiques populaires et actuelles et les enjeux de la “muséomomification” », *Questions de communication*, vol. 22, p. 7-44.
- LEVERATTO J.-M. (2006), *Introduction à l’anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute.
- LONG P. (2015), « “Really Saying Something?” What Do We Talk About When We Talk About Popular Music Heritage, Memory, Archives and the Digital ? », in BAKER S., *Preserving Popular Music Heritage*, Londres, Routledge, p. 62-76.
- MAGAUDDA P. (2019), « Infrastructures de la musique numérisée », *Revue d’anthropologie des connaissances*, vol. 13, n° 3, p. 849-869.
- MAISONNEUVE S. (2009), « L’expérience festivalière. Dispositifs esthétiques et arts de faire advenir le goût », in PECQUEUX A. & O. ROUEFF (dir.), *Écologie sociale de l’oreille. Enquêtes sur l’expérience musicale*, Paris, Éditions de l’EHESS, p. 85-115.
- MAZZANTI S. (2014), « The Live Album or many Ways of Representing Performance », *Muzikologija*, vol. 17, p. 69-86.
- MORRIS J. W. (2015), *Selling Digital Music, Formatting Culture*, Berkeley, University of California Press.

- MÜLLER A. (2020), « Modes de déploiement du parler politique dans le monde du *hardcore punk* », *Études de communication*, vol. 54, p. 157-178.
- NIEBORG D. B. & T. POELL (2018), « The Platformization of Cultural Production: Theorizing the Contingent Cultural Commodity », *New Media & Society*, vol. 20, n° 11, p. 4275-4292.
- NORTON B. (2019), « Filming Music as Heritage: The Cultural Politics of Audiovisual Representation », in NORTON B. & N. MATSUMOTO (dir.), *Music as Heritage: Historical and Ethnographic Perspectives*, Londres, Routledge, p. 79-101.
- NOWAK R. (2019), « Questioning the Future of Popular Music Heritage in the Age of Platform Capitalism », in ISTVANDITY L., BAKER S. & Z. CANTILLON, (dir.), *Remembering Popular Music's Past: Memory-Heritage-History*, Londres & New York, Anthem Press, p. 145-158.
- ORILLARD A. (2018), « Le scopitone est-il un ancêtre du clip ? », *Volume I*, vol. 14, n° 2, p. 41-54.
- PALMER L. (2016), « The Portable Recording Studio: Documentary Filmmaking and Live Album Recording, 1967-1969 », *IASPM@Journal*, vol. 6, p. 49-69.
- PERRENOUD M. & P. BATAILLE (2019), *Vivre de la musique ? Travail et carrières des musiciens ordinaires*, Lausanne, Antipodes.
- PICAUD M. (2021), *Mettre la ville en musique (Paris-Berlin)*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes.
- PIRES K. & G. SIMON (2015), « YouTube Live and Twitch: A Tour of User-Generated Live Streaming Systems », *Proceedings of the 6th ACM Multimedia Systems Conference*, p. 225-230.
- PISFIL S. (2019), *A New History of Rock Music: Documenting Live Sound between 1967 and 1973*, thèse de doctorat, Université d'Édimbourg.
- PRIOR N. (2018), « On Vocal Assemblages: From Edison to Miku », *Contemporary Music Review*, vol. 37, n°s 5-6, p. 488-506.
- RIBAC F. (2007), « From the Scientific Revolution to Rock: Toward a Sociology of Feedback », *Journal of the Art of Record Production* [en ligne], vol. 1. URL : <http://arpjournal.com/from-the-scientific-revolution-to-rock/>
- RIBAC F. (2018a), « Petit essai d'analyse généalogique : 200 Motels de Frank Zappa (1971) », in BOISNEL J. & P. A. CASTANET (dir.), *Frank Zappa : l'un et le multiple*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, p. 177-197.
- RIBAC F. (2018b), « Amateurs et professionnels, gratuité et profits aux premiers temps du Web 2.0 : l'exemple de la blogosphère musicale », *Transposition* [en ligne], vol. 7. URL : <https://journals.openedition.org/transposition/2483>
- RIOM L. (2021), *Faire compter la musique. Comment recomposer le live à travers le numérique (Sofar Sounds 2017-2020)*, thèse de doctorat, CSI Mines-Paristech, Université PSL.
- RIOM L. (2022), « Mettre la musique en public : quelques réflexions à partir d'une ethnographie des soirées de Sofar Sounds », in Rescigno A., Turb S. & E. Valkauskas (dir.), *Le Public dans tous ses états*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy.
- RIOM L. (2023), « (Un)Playing Music at Sofar Sounds: Some Element of an Ethno(musico)methodology of Live Performances », *Ethnomusicology Review* [en ligne], vol. 24. URL : <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/24/piece/1098>

- RIOM L. (à paraître), « La production audiovisuelle au travail. Expertises et perceptions des techniciens dans la production de vidéos Sofar Sounds », *Sociologie du travail*, vol. 65, n° 4.
- ROGERS J. (2013), *The Death and Life of the Music Industry in the Digital Age*, Londres, Bloomsbury.
- ROT G. (2020), « L'épreuve de la prise de sons sur les plateaux de tournage. Entre maîtrise de l'environnement sonore et apprivoisement de l'imprévu », *Socio-anthropologie*, n° 41, p. 179-193.
- SARNO G. (2021), « Écrans, médiations et authenticité dans le concert pop : deux cas d'étude », *Volume I*, vol. 18, n° 2, p. 151-163.
- SMALL C. (2019), *Musiquer : le sens de l'expérience musicale*, Paris, Éditions de la Philharmonie.
- SMITH C. R. L. (2020), *Investigating the Origins, Ethics, and Various Forms of the Music Documentary*, thèse de doctorat, York St John University.
- SPANU M. (2022), « La plateforme et le patrimoine : une enquête sur les valeurs des vidéos de concerts sur YouTube », *Canadian Journal of Communication*, vol. 47, n° 1, p. 49-78.
- SPANU M. & C. RUDENT (2022), « La captation et ses paradoxes. Réflexions sur la mise en vidéo des concerts à l'ère de la plateformes de la musique », *Communiquer*, n° 35, p. 101-105.
- THÉBERGE P. (1997), *Any Sound you can Imagine: Making Music/Consuming Technology*, Middletown, Wesleyan University Press.
- THOMPSON E. A. (2004), *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge, MA, MIT Press.
- TRAVERSO E. (2003), « Adorno et Benjamin une correspondance à minuit dans le siècle », *Lignes*, n° 11, p. 39-75.
- TROTTIER-PISTIEN F. (2022), « "C'est ça le futur des soirées ?" Les musiques électroniques de danse à l'épreuve du livestream et de la COVID-19 », *Communiquer*, n° 35, p. 81-99.
- VERNALLIS C. (2004), *Experiencing Music Video : Aesthetics and Cultural Context*, New York, Columbia University Press.
- VINCK D. (2019), *Les Métiers de l'ombre de la Fête des Vignerons*, Lausanne, Antipodes.
- VINCK D., WAEBER S. & M. TANFERRI (2021), « Produire un son "naturel" : imbrication et différenciation de l'analogique et du numérique pour créer l'univers sonore d'un grand spectacle », *TSANTSA*, vol. 26, p. 51-70.
- WAEBER S., TANFERRI M. & D. VINCK (2021), « Comparer l'invisibilisation des techniques dans le travail de narration audiovisuelle d'un grand spectacle : un siècle de production filmique sur la Fête des Vignerons », *ethnographiques.org* [en ligne], n° 41. URL : https://www.ethnographiques.org/2021/Waeber_Tanferri_Winck
- WAKSMAN S. (2022), *Live Music in America: A History from Jenny Lind to Beyoncé*, Oxford, Oxford University Press.
- WEBSTER E. (2011), *Promoting Live Music in the UK: A Behind-the-Scenes Ethnography*, thèse de doctorat, Université de Glasgow.
- WIKSTRÖM P. (2013), *The Music Industry: Music in the Cloud*, Oxford, Polity.

NOTES

1. Sur les désaccords entre Adorno et Benjamin, portant notamment sur le concept d'« aura », voir Traverso (2003).
2. Twitch est une plateforme qui permet la diffusion en direct de vidéos, principalement des parties de jeux vidéo, mais aussi, de plus en plus, des performances musicales.
3. Prenant appui sur Karl Marx et sa théorie de la valeur, Adorno (2010 [1938], p. 2) écrit : « Ce “mystère” [de la forme marchandise] est aussi le véritable mystère du succès. Il renvoie simplement à ce qu'on paie sur le marché pour acquérir le produit très précisément, le consommateur tombe en adoration devant l'argent qu'il a dépensé pour acheter ses places au concert Toscanini. Littéralement, il a “fait” le succès, qu'il réifie et accepte comme critère objectif, sans s'y reconnaître. Il ne l'a pas “fait” toutefois en ce que le concert lui a plu, mais en ce qu'il a acheté le billet d'entrée ».
4. Depuis la loi Baumol (Baumol & Bowen, 1965), le spectacle vivant est souvent considéré comme un « secteur archaïque » dont les gains de productivité sont trop faibles pour compenser l'inflation générale due à la croissance économique (Frith, 2007). Certains auteurs affirment que les retransmissions audiovisuelles sont un moyen de répondre à ce problème et de dépasser certaines des difficultés liées à l'accroissement des jauges des salles de concert (voir notamment Holt, 2010).
5. Dans son texte fameux *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Benjamin (2013, p. 45) écrit : « Car elles annoncent cette vérité décisive : la reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. Dans une mesure toujours accrue, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art destinée à la reproductibilité. Un cliché photographique, par exemple, permet le tirage de quantité d'épreuves : en demander l'épreuve authentique serait absurde. Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. »
6. Voir, par exemple, d'Hoop et Pols (2022), Trottier-Pistien (2022), Bigay (2022) ou Guibert (2023).
7. Si cette idée nous est tout à fait utile, elle comporte aussi son lot de normativité, puisque Auslander lui-même finit par défendre implicitement le primat de la musique enregistrée, ne voyant dans le concert qu'un gadget entretenant l'illusion d'une rencontre avec l'artiste (Holt, 2020 ; Riom, 2023). Son dernier ouvrage en témoigne (Auslander, 2021) : l'entière théorisation de son concept de *persona* repose sur des artefacts musicaux enregistrés (dont les conditions de production ne sont que rarement explicitées), jamais sur les rituels d'écoute publics et leur forme d'institutionnalisation.
8. En français, voir notamment Maisonneuve (2009), Dutheil-Pessin et Ribac (2017) ou encore Picaud (2021).
9. Les McCann et Eddie Harris (1969), *Swiss Movement*, Atlantic.
10. Pour une analyse du festival *Tomorrowland*, voir Holt (2018).
11. Voir, par exemple, *Live at Pompeii* de Pink Floyd.
12. On pense, par exemple, au concert du rapper Travis Scott sur la plateforme de jeu en ligne Fortnite.

13. Live Nation dispose également d'une division production audiovisuelle, notamment responsable du succès planétaire *A Star Is Born*. On suit dans ce film le parcours croisé d'un couple de chanteurs dont les moments sur scène constituent le ressort dramatique principal.

14. IDATE (2014), *Spectacles en ligne : une nouvelle scène ? Décryptage et leviers de croissance*, Étude réalisée pour le PRODISS, Montpellier.

15. Sur le cas de France Télévision et de Culturebox, voir également Alexis (2019).

16. Il existe cependant des travaux sur l'impact de la mise en vidéo des traditions musicales pré-enregistrement, notamment dans le cadre de la reconnaissance de ces traditions comme patrimoine culturel immatériel par l'Unesco (Norton, 2019).

AUTEURS

LOÏC RIOM

Premier assistant, STS Lab, Institut des sciences sociales, Université de Lausanne, Suisse. Email : loic.riom@unil.ch

MICHAËL SPANU

Post-doctorant Marie Curie, School of Arts, Languages and Cultures, Université de Manchester, G.B. Email : spanu.michael@gmail.com