

Introduction

Musique et enregistrement : rupture ou continuité de l'art musical?

« Phonographe, être double, phonographe, tu cherches le vrai, et tu mens [...]. Quand tu dis vrai, Phonographe, on t'admire. Mais quand tu mens, l'on t'aime. Alors tu es toi-même, un être inconnu et neuf, qui vit de vie têtue, avec ses roueries, ses caprices, et sa volonté particulière [...]. Tu donnes la main, une main dont la caresse a des inflexions inespérées, à ton frère Cinéma. Il ponctue son rythme d'images soudain grossies, et toi tu sais prêter aux voix des sonorités gonflées. Tu as comme lui tes premiers plans, et ton metteur en scène a pour jumeau ton "metteur en disque", cet artiste discret ignoré de la foule qui, devant l'engin de liaison mystérieuse entre la musique qui naît et l'aiguille qui la capte, sait donner, quand il le faut, le coup de pouce au réel, cet artiste anonyme dont le nom mériterait si souvent d'être inscrit sur tes disques, comme est projeté sur l'écran le nom de celui qui mit en scène.

Phonographe, quand chez toi la musique se dépasse, quand tu t'ajoutes à elle comme à la jeunesse sa fleur, quand sur ton appel elle pénètre en des régions où tu es le seul maître, tu es un art, un grand art, et tu n'es pas trop grand pour toi¹. »

En 1552, paraît la version complète du *Quart livre* de Rabelais. Dans le chapitre 55, Pantagruel, arrivé aux confins de la mer gelée, entend des bruits de toute sorte, des voix, des tambours, des fifres et des trompettes. Ce sont les paroles, les cris, les sons d'une ancienne bataille qui ont gelé dans l'air et qui à la faveur du

• 1 – André CŒUROY et Georges CLARENCE, *Le phonographe*, Paris, Éditions Kra, 1929, p. 172-173.

redoux fondent et se font entendre. « Nous serions bien esbahiz, écrit Rabelais, si cestoient les teste et lyre d'Orphée². » La parole gelée est-elle à proprement parler un enregistrement ? Pantagruel décrit la forme d'un lot de paroles (ou bruits) encore gelées : des dragées, perlées de diverses couleurs, qu'il fait fondre dans ses mains pour entendre leur contenu³. La dragée de glace est le support de ce proto-enregistrement, non reproductible, ne faisant appel à aucune transcription. Le son en effet n'est pas transformé en signal d'une autre nature. Point d'enregistrement mécanique, électromagnétique ou numérique ici. La parole gelée est plutôt une parole conservée. Privée de sa source première (un homme, un cheval, une bataille, etc.), elle est mise en suspens et peut être ranimée dans une époque postérieure à son avènement, retrouvant alors sa nature éphémère : réchauffée, dégelée, elle se déploie et, simultanément, disparaît. La courbe mortelle de son existence a été simplement différée. La parole gelée permet de dissocier l'effet et la cause, un bruit et son origine, introduisant une saisissante coupure épistémologique qui ne peut que produire l'effroi : Pantagruel ne peut voir ce qu'il entend⁴.

Le son c'est du temps, semble nous dire l'écrivain de la Renaissance et geler le son ce n'est pas le faire mourir mais, tout au contraire, permettre qu'il renaisse ou reporter l'instant de sa fin. Ainsi imagine-t-il cette histoire par laquelle se manifeste le désir de contrecarrer la dimension évanescence du son (que ce soit un son de la nature, celui de la parole ou celui de la musique) et de lutter contre la disparition –, d'un instrument, d'une voix, d'un être. Le narrateur du *Quart livre* rêve dans le chapitre 56 pouvoir « mettre en réserve » quelques mots nouvellement prononcés, qu'il appelle « motz de gueule ». Idée à laquelle Pantagruel s'oppose, répondant par son bon sens qu'il serait ridicule de « faire réserve de ce dont jamais l'on n'a fault », c'est-à-dire la parole qui jamais ne manque.

Au fond, Rabelais distingue la parole vive de l'expérience et la parole gelée du livre. L'événement ou la pensée doivent être figés dans le livre imprimé afin d'être transmis. « Faire réserve » pour un temps ultérieur, conserver ce qui va disparaître, transmettre ce qui a été réellement dit, ou pensé, voilà l'opération inaugurale de l'enregistrement. En ce sens, l'écriture est sans doute l'invention humaine par excellence permettant de fixer, de transmettre et de diffuser idées, faits et paroles. Selon cette perspective, au livre et à l'écriture correspondent dans le domaine musical la partition et la notation qui enregistrent (dans un sens premier) diverses données d'une pièce reproductibles à l'infini.

• 2 – François RABELAIS, *Le Quart Livre des faits et dictz héroïques du bon Pantagruel*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 193.

• 3 – Voir *ibid.*, p. 195.

• 4 – Voir *ibid.*, p. 192.

Précisément, le verbe « en-registrer » (datant du XII^e siècle) signifie « inscrire sur un registre⁵ ». On enregistre une commande, comme on enregistre un acte de loi, un contrat, un document administratif. Enregistrer c'est encore prendre note avec l'intention de se rappeler. « Enregistrement » désigne de ce fait, dès 1863, « l'action de consigner par écrit » et, dès 1870, en sciences, l'action de stocker sur un support des informations. De là découle l'idée associée à ce mot, de transcrire et fixer sur un support matériel, à l'aide de techniques et appareils divers, un phénomène, une information à conserver ou reproduire –, comme enregistrer les pulsations du cœur. Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* peut alors faire état de ces nouvelles notions en ajoutant dans l'édition du second supplément un article « Enregistreur⁶ ».

L'avènement de l'enregistrement sur cylindre à la fin du XIX^e siècle, avec Charles Cros et Thomas Edison suivis par plusieurs inventeurs qui vont perfectionner ou renouveler le système technique, inaugure une nouvelle utilisation du mot enregistrer (que l'on distingue ordinairement du verbe « noter⁷ »). Cet avènement est précédé d'une série de recherches en divers domaines, d'un imaginaire et d'une culture dont participe Rabelais⁸. Au XVII^e siècle, Cyrano de Bergerac lui emboîte le pas. Il se propulse dans un autre monde, celui des *États et empire de la lune*. Reliant livre, machine, voix et musique, il décrit une boîte au merveilleux mécanisme :

« À l'ouverture de la boîte, je trouvai, dans un je ne sais quoi de métal presque semblable à nos horloges, plein de je ne sais quelques petits ressorts et de machines imperceptibles. C'est un livre, à la vérité : mais c'est un livre miraculeux, qui n'a ni feuillets ni caractères; enfin, c'est un livre où, pour apprendre, les yeux sont inutiles : on n'a besoin que des oreilles. Quand quelqu'un donc souhaite lire, il bande, avec grande quantité de toutes sortes de petits nerfs, cette machine; puis, il tourne l'aiguille sur le chapitre qu'il désire écouter, et au même temps il en sort, comme de la bouche d'un

• 5 – Voir Alain REY (dir.), « Registre », *Dictionnaire de la langue française*, nouvelle éd., Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010.

• 6 – Pierre LAROUSSE, « Enregistreur » (2^e supplément), *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 17, Paris, Larousse, 1866-1879. Larousse distingue deux types d'« appareils enregistreurs », parle d'« enregistrement » et décrit nombre d'inventions dont les nouveaux appareils utilisant l'électricité.

• 7 – Voir à ce sujet la mise au point de B. Sève au début de son article dans ce livre.

• 8 – Voir Jean GUITON, « Le mythe des paroles gelées (RABELAIS, *Quart livre*, LV-LVI) », in *The Romanic Review*, n° 31 (1940), p. 1-5; Verdun-L. SAULNIER, « Le silence de Rabelais et le mythe des paroles gelées », in *François Rabelais. Ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort*, Genève, Droz, 1953, p. 233-247. Dans *La voix et la machine : la vocalité artificielle dans la musique contemporaine* (Rennes, PUR, 2005, p. 259-260), Bruno Bossis compare le phénomène décrit par Rabelais à un épisode (bien connu des études sur l'écrivain de la Renaissance) du *Livre du courtisan* de Baldassar Castiglione paru en 1528 : les paroles gelées de marchands qui se parlaient d'une rive à l'autre d'un fleuve glacé sont dégelées par un grand feu.

homme, ou d'un instrument de musique, tous les sons distincts et différents qui servent, entre les grands lunaires, à l'expression du langage⁹. »

Imagination prodigieuse, Cyrano conçoit dans le mouvement d'exploration du potentiel de son invention fictive, le moderne walkman, déjà supplanté au début du XXI^e siècle par le baladeur numérique (dit aussi couramment « baladeur MP3 ») :

« Les jeunes hommes de ce pays-là [...] ne sont jamais sans lecture ; dans la chambre, à la promenade, en ville, en voyage, à pied, à cheval, ils peuvent avoir dans la poche, ou pendus à l'arçon de leurs selles, une trentaine de ces livres dont ils n'ont qu'à bander un ressort pour en ouïr un chapitre seulement, où bien plusieurs, s'ils sont en humeur d'écouter tout un livre : ainsi vous avez éternellement autour de vous tous les grands hommes et morts et vivants qui vous entretiennent de vive voix.

Ce présent m'occupa plus d'une heure, et enfin, me les étant attachés en forme de pendant d'oreille, je sortis en ville me promener¹⁰. »

À chaque étape de l'histoire des techniques et plus particulièrement de l'enregistrement, cet imaginaire se renouvelle. On a du mal à mesurer le caractère de fascination et d'opération fantastique qu'a pu représenter la découverte des premiers enregistrements sur cylindres. En 1878, l'appareil d'Edison, inventé l'année précédente, est l'objet d'une démonstration à Paris. Un journaliste musical rend compte de l'expérience proprement inouïe et rêve de l'avenir :

« Du téléphone de Graham Bell, Edison n'a pas tardé à faire son phonographe ; et voici que du phonographe on va presque faire un instrument de musique. Il reste cependant encore à trouver le moyen de rendre absolument fidèle cet admirable écho, quant au volume et au timbre des voix qu'on confie à sa garde. [...] C'est affaire aux inventeur de trouver le moyen de stéréotyper le son avec toutes ses qualités et toute sa puissance : on y parviendra, sans doute, car après un pareil miracle scientifique, il ne faut désespérer de rien. N'éprouve-t-on pas comme un éblouissement en pensant aux conséquences, musicales et autres, qui en pourront résulter¹¹ ? »

Bien avant ce moment historique, le vieux rêve de la mécanisation et de l'autonomisation des instruments amplifié par la fascination pour les automates anthropomorphes a produit son lot d'inventions¹². *L'Ève future* de Villiers de l'Isle Adam,

• 9 – Cyrano DE BERGERAC, *L'autre monde ou les états et empires de la lune*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 104.

• 10 – *Ibid.*, p. 105.

• 11 – « Nouvelles diverses », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 28 avril 1878, p. 134.

• 12 – À propos de l'automate, voir par exemple, *L'automate : modèle, métaphore, machine, merveille*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2013 ; Philippe ROUILLE, « La musique dans le temps

qui tourne autour de la fabrication d'une femme artificielle (un « andréide ») par Edison lui-même (« l'homme qui a fait prisonnier l'écho¹³ »), est un bel exemple du prolongement de cet imaginaire de l'automate dans la littérature¹⁴. L'Isle-Adam extrapole l'apport considérable de l'enregistrement et fait prendre conscience de ce qui est perdu pour l'humanité, non seulement les voix les plus fameuses, celles qu'il aurait pu capter s'il avait été là avec son invention (caché dans un fourré de l'Éden, imagine-t-il!), « les Dires importants de l'Homme et des Dieux¹⁵ », mais aussi nombre de sons spécifiques à un moment de l'histoire, comme les trompettes de Jéricho. Évoquant ces sons à jamais perdus, l'auteur laisse poindre l'idée d'une musique du monde, des cultures et des temps (mise en avant par l'actuel *field recording*). L'invention ou la possibilité de l'enregistrement conduit à s'interroger sur ce qui est enregistrable et, dans le même temps, à écouter différemment « le sonore » dans sa diversité. Villiers confronte encore le mécanique à l'âme, le figé (répété à l'identique) au vivant (fluide et inventif).

Au cours des âges et dans diverses civilisations, des machines ont été conçues pour imiter l'homme, simulant son mouvement, jouant, parlant, chantant. Outre qu'il s'agissait de donner l'illusion de la vie, il était bien aussi question d'enregistrement. Plus simplement, en déclenchant le mécanisme d'une boîte à musique, il nous est donné, à proprement parler, d'entendre et de réentendre à l'identique une œuvre enregistrée. Depuis des siècles, l'enregistrement existe donc sous la forme particulière des boîtes à musique, carillons d'église, orgues mécaniques, orgues de barbarie, serinettes, horloges et plus récemment pianola. En 1775, Marie Dominique Joseph Engramelle publie *La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres*, ouvrage dans lequel la nécessité de fixer chaque son le conduit à penser la limite de la notation musicale et l'interprétation, soit, explique-t-il, « une infinité de choses que les papiers notés n'indiquent qu'imparfaitement ou même point du tout, desquelles cependant dépendent les effets qui donnent le caractère et l'expression¹⁶ ». Engramelle pose alors le problème de la tradition d'exécution,

des horloges », in H. LACOMBE (dir.), *Le mouvement en musique à l'époque baroque*, Metz, Éditions Serpenoise, 1996, p. 23-34.

• 13 – Villiers de L'ISLE-ADAM, in Alan RAITT, Pierre-Georges CASTEX et Jean-Marie BELLEFROID (dir.), *Cœuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 768.

• 14 – Parmi les nombreuses études sur ce texte, voir ANNE LEFEUVRE, « Le discours scientifique dans *L'Ève future* », colloque en ligne « Frontières de la fiction » (1999-2000), consultable sur [<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Lefeuve.pdf>]; ISABELLE KRZYWKOWSKI (dir.), *L'homme artificiel : Hoffmann, Shelley, Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, Ellipses, 1999; CHANTAL COLLION DIÉRICX, *La femme, la parole et la mort dans « Axël » et « L'Ève future » de Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, H. Champion, 2001.

• 15 – Villiers de L'ISLE-ADAM, *Cœuvres complètes*, op. cit., p. 771.

• 16 – ENGRAMELLE, *La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres*, op. cit., p. 6-7.

de la fidélité, de sa perte et, de façon sous-jacente, aborde l'idée d'authenticité du style d'exécution :

« Si ces pièces étoient notées sur les cylindres par leurs auteurs, [c'est-à-dire si ces derniers les enregistraient], ils les transmettraient à la postérité dans leur pureté; alors elles ne courroient pas le risques d'être défigurées après eux, en éprouvant des altérations en vieillissant, chacun voulant y mettre du sien : ensorte que les Lulli, les Corelli, les Couperin, et les Rameaux même seroient révoltés s'ils entendoient leurs morceaux tels qu'on les exécute à présent¹⁷. »

Engramelle rêve d'une discothèque de rouleaux dans laquelle se trouveraient les meilleurs morceaux « transmis à la postérité » et qui, insiste-t-il, « auroient été conservés dans ce genre d'expression dont nous n'avons plus l'idée que par l'histoire ». Toutefois, l'histoire plus récente du disque témoigne que l'enregistrement plutôt que de s'ériger en modèle prescriptif (voici ce que l'on doit faire) a été considéré comme témoignage (voici ce que l'on a fait). L'exécution-modèle souhaitée par Engramelle a cédé le pas à l'interprétation-œuvre, en ce sens où c'est l'interprétation qui tend à faire œuvre. L'œuvre première (telle sonate pour piano) est le support de ses multiples interprétations qui sont des œuvres secondes – dérivées en quelque sorte – et désormais co-existantes, identifiables, comparables. En 2013, je puis posséder, écouter, comparer des dizaines de versions d'une même sonate de Beethoven pour piano. L'enregistrement tend à constituer l'interprétation en « texte ». Outre le disque, le pianola a permis des enregistrements extrêmement fidèles. Au début du xx^e siècle, nombre de grands interprètes, tels que Rachmaninov, ont enregistré sur rouleaux perforés pour piano pneumatique.

Le mouvement d'une mécanisation de la musique s'est accompagné d'un désir de conserver le jeu de ces grands interprètes et plus encore le timbre, le pouvoir d'enchantement d'une voix. Relevons que les grands comédiens se sont eux aussi imposés par la qualité unique de leur voix et de leur diction¹⁸. Le génie du chant et des grandes voix du théâtre a ceci de fascinant et de terrible qu'il meurt trois fois : 1^o dans l'instant de l'exécution, 2^o avec l'interprète quand il disparaît (comme c'est le cas pour un violoniste), mais aussi 3^o avec la disparition de son « instrument vocal » (alors que le Stradivarius du violoniste lui survit ou du moins possède une vie propre). On se souvient du cri lancé par Musset à la disparition de la Malibran :

• 17 – *Ibid.*, p. 63.

• 18 – Voir Melissa VAN DRIE, « Des modèles phonographiques pour de nouvelles voix théâtrales : Sarah Bernhardt, Alfred Jarry », in *Théâtre/Public*, revue trimestrielle, n° 201, oct. 2011 (Montreuil, Éditions Théâtrales); « Voix Words Words », dossier coordonné par Jeanne Bovet, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, p. 46-50.

Où vibre maintenant cette voix éplorée,
 Cette harpe vivante attachée à ton cœur¹⁹ ?

Au XIX^e siècle, le biologiste allemand Johannes Müller suggéra de racheter le larynx des chanteurs célèbres décédés pour perpétuer leur voix en les insérant dans un automate²⁰ ! Trois niveaux ou trois visées de l'enregistrement musical se dessinent : enregistrer une œuvre ; enregistrer une interprétation ; enregistrer une voix. Ce caractère fétichiste et morbide attaché à la voix enregistrée (rêve ou réalité) est magnifiquement mis en scène dans *Le château des Carpathes* de Jules Verne, publié en 1892²¹. Cependant, les scientifiques à l'origine des premières machines ne visaient pas le chant. L'invention en 1877 par Edison de la « machine parlante » relève de recherches menées sur la voix et la parole, et vise un usage essentiellement administratif et pédagogique dont on va découvrir peu à peu le potentiel artistique et commercial. Par ailleurs, déviant de sa fonction première de captation ou fixation d'un préalable, l'appareil enregistreur suscite des compositions originales (comme la *Fantaisie en fa mineur pour orgue mécanique* K. 608 de Mozart, en 1791, ou l'*Étude pour pianola* de Stravinsky, en 1917) et devient même outil de composition. Déjà le pianola de Stravinsky est un piano augmenté : il excède les capacités d'exécution de l'instrumentiste. Les limites physiques de l'exécutant évacuées, le cadre compositionnel du possible et de l'impossible disparaît. L'instrument et son écriture ne sont plus liés et conditionnés par la main de l'exécutant. L'invention de la bande magnétique va permettre une manipulation de l'enregistrement et le faire passer du statut de fixation ou captation à celui d'outil et de matériau compositionnels. Troublant croisement des fonctions : tandis qu'avec le pianola on parlait d'un instrument de musique préexistant pour en faire une machine d'enregistrement, le magnétophone est une machine d'enregistrement qui, dès les premières productions de musique concrète, semble se transmuier en instrument de musique, dans le sens où l'on élabore, on fabrique et on produit (on fait entendre) grâce à lui une musique spécifique. En 1929 déjà, Cœuroy et Clarence appelaient à une mise à distance du modèle ou de la source. Selon eux, le phonographe devait développer son propre style sonore en se détournant de son premier idéal (la reproduction fidèle, exacte, de ce qui est enregistré²²).

-
- 19 – A. DE MUSSET, « À la Malibran/Stances », in Philippe VAN TIEGHEM (dir.), *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Le Seuil, 1963, p. 162-164. Ce célèbre poème a été publié la première fois en 1836 dans la *Revue des deux mondes* après la mort de la cantatrice survenue le 23 septembre de la même année.
 - 20 – Voir Alexander BUCHNER, *Les instruments de musique mécanique*, Paris, Gründ, 1992, p. 13.
 - 21 – Pour une vision plus large de la fascination de Verne pour la machine musicale, voir François RAYMOND, « Les machines musicales de Jules Verne : esquisse pour une esthétique vernienne » (1983), *Romantisme* XIII/41 (n° consacré à « La machine fin de siècle »), p. 101-114.
 - 22 – Voir A. CŒUROY et G. CLARENCE, *Le phonographe*, Paris, Éditions Kra, 1929, p. 54.

L'enregistrement devenait ainsi créatif. Ils pointaient dans le même temps l'apparition d'un nouvel acteur, le « metteur en disque » : « Ce personnage nouveau de l'industrie musicale mécanique moderne, croisement de l'ingénieur-électricien et du déchiffreur de partition, est aussi nécessaire à la vie du disque que le metteur en scène à la vie du cinéma²³. »

Cette nouvelle forme d'existence de la musique introduit une série de ruptures sans précédent avec l'ancienne réalité musicale. Au moins cinq de ces ruptures, dont on voudrait rappeler rapidement en quoi elles consistent, renouvellent fondamentalement ce que l'on désignera faute de mieux par « expérience musicale ». L'exécution et l'écoute sonore d'une musique (que l'on peut distinguer de l'écoute silencieuse, réalisée par exemple en lisant une partition) ont toujours lié l'ici et le maintenant. Exécutants et public éventuel vivaient cette expérience dans un même lieu et dans un même temps. Une fois achevée (déchiffrage d'une pièce à quatre mains, concert de musique de chambre, représentation d'opéra, etc.), cette expérience se trouvait définitivement perdue, si ce n'est sous la forme de témoignages écrits qu'elle pouvait susciter, notamment dans la presse et dans le souvenir des personnes présentes.

L'invention du téléphone puis du théâtrophone a fait éclater l'unicité de l'ici : une même voix, une même représentation, pouvait alors être entendue dans un même moment en divers endroits privés ou publics. Excepté quelques manifestations particulières comme un défilé de musique militaire dans une ville ou l'organisation de concerts-monstres, l'ici de l'expérience musicale touchait un nombre limité, voire très limité, de personnes. Comme le souligne Danièle Laster, avec le théâtrophone s'est dessiné l'effet de masse propre à l'ère nouvelle caractérisée par « une plus large diffusion de la culture par le moyen de la technique²⁴ ».

Inversement, d'un même point d'écoute, il devint possible d'entendre ce qui se passait dans divers lieux –, phénomène qui frappa Victor Hugo en 1881 : « On se met aux oreilles deux couvre-oreilles [...], et l'on entend la représentation de l'Opéra, on change de couvre-oreilles et l'on entend le Théâtre-Français [...]. On change encore et l'on entend l'Opéra-Comique²⁵. » En 1913, Proust écrivait à M^{me} Strauss, ex Geneviève Bizet : « Vous êtes-vous abonnée au théâtrophone ? [...] Je peux dans mon lit être visité par le ruisseau et les oiseaux de la *Symphonie pastorale* dont le pauvre Beethoven ne jouissait pas plus directement que moi puisqu'il était complètement sourd²⁶. » Grâce au développement de l'enregistrement, il devint

• 23 – *Ibid.*, p. 55-56.

• 24 – D. LASTER, « Splendeurs et misères du “Théâtrophone” » (1983), *Romantisme* XIII/41, (n° consacré à « La machine fin de siècle »), p. 78.

• 25 – V. HUGO, *Carnets*, in *Œuvres complètes*, t. 16, Paris, Club français du livre, 1970, p. 911.

• 26 – M. PROUST, P. KOLB (dir.), *Correspondance*, t. 10, 11 et 12, Paris, Plon, 1983-1984.

possible d'entendre des artistes du monde entier. La radio en directe a amplifié cette conquête sur l'espace. Mais transmettre en tout lieu un même instant de musique reste une expérience éphémère. L'enregistrement seul apporte une mise à distance avec le *maintenant*. Aujourd'hui, en 2013, il nous est possible d'écouter une musique exécutée il y a un siècle, toute musique enregistrée depuis un siècle.

La double rupture avec l'ici et le maintenant de l'expérience musicale est suivie d'une troisième rupture, une rupture avec la condition humaine de la musique. Pour qu'un chœur, un quatuor à cordes, une symphonie sonnassent, il fallait de toute nécessité des instrumentistes jouant de leur instrument ou des chanteurs chantant, dans un même lieu et dans un même temps. Le karaoké nous permet de chanter une musique en étant accompagné par des instrumentistes ayant enregistrés leurs parties *x* mois, *x* années avant notre intervention. Ce déphasage temporel, ludique dans le cas du karaoké, est bien connu des chanteurs de variété qui enregistrent leur partie vocale sur la partie instrumentale préalablement enregistrée. La musique n'est plus dans ces deux cas une expérience humaine partagée de l'exécution. Plus radicalement, l'amateur actuel de jazz qui écoute dans son salon une pièce de Duke Ellington est seul face à une machine. Steinhart décrit en 1926 l'effet d'un concert avec piano mécanique :

« Le piano se met à jouer! Études, toccatas avec passages d'accords qu'il serait impossible de jouer manuellement, d'une rapidité irréalisable, avec une force de son surhumaine et une clarté géométrique de rythme, de tempo de dynamique et de phrasé dont seule une machine est capable. Boîte géniale! Le piano a terminé de jouer l'œuvre; une pause embarrassante s'instaure. Faut-il applaudir²⁷? »

D'un côté, des qualités surhumaines, d'un autre, l'absence de l'homme! L'enregistrement phonographique introduit une 4^e rupture : avec la matérialité instrumentale. Un piano mécanique reste un piano. Un disque restitue lui le son d'un piano sans piano, ou le son d'un cor « sans corps ». Enfin, on notera, 5^e rupture, que l'expérience musicale était unique et irréversible. L'enregistrement mécanique ou phonographique instaure la reproductibilité, en principe infinie, d'une même exécution.

Face à ces cinq ruptures, et dès 1877, l'Abbé Le Blanc songeait aux possibilités offertes par l'appareil inventé par Cros et superposait enregistrement sonore et enregistrement visuel :

« On obtiendra des photographies de la voix comme on en obtient des traits du visage, et ces photographies, qui devront prendre le nom de phonogra-

• 27 – Cité in Alexander BUCHNER, *Les instruments de musique mécanique*, op. cit., p. 187.

phies, serviront à faire parler, ou chanter, ou déclamer les gens des siècles après qu'ils ne seront plus²⁸. »

Un demi siècle après, et à l'ère du cinématographe, Walter Benjamin énonce :

« La reproduction mécanisée assure à l'original l'ubiquité dont il est naturellement privé. Avant tout, elle lui permet de venir s'offrir à la perception soit sous la forme d'une photographie, soit sous la forme de disque. La cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur ; le chœur exécuté en plein air ou dans une salle d'audition, retentit dans une chambre²⁹. »

Selon cette formule des premières pages de la très célèbre *Ceuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Il semble en aller de l'enregistrement photographique comme de l'enregistrement de la musique. Pour au moins quatre raisons.

1. Comme la photographie qui connut dans les années 1830 trois inventeurs différents (Niépce, Daguerre, Fox Talbot) – ce qui semble indiquer sa nature compliquée –, l'enregistrement phonographique vit aussi sa paternité disputée entre trois concurrents. Il est convenu d'attribuer à Thomas Edison l'appareil à cylindre (1887) que Charles Cros (inventeur en 1869 d'un procédé de photographie en couleurs) avait décrit sans le réaliser, et qu'Alexander Graham Bell perfectionna et commercialisa dans les années 1890. C'est cette invention plurielle dont parle Léon Bloy en 1905 lorsqu'il évoque « une matinée au Vaudeville, donnée au bénéfice de la veuve du malheureux poète-inventeur, mort dans la misère "avec l'insuffisante consolation d'avoir fait gagner quelques millions à l'Américain Edison, inventeur du phonographe dix ans après lui"³⁰ ».

2. Comme la photographie permet de produire et de diffuser des images-documents, l'enregistrement phonographique permet de générer de façon également machinale des témoignages sonores à la fonction principale d'authentification du réel. Cette fonction d'authentification semble d'autant plus puissante que l'enregistrement sonore (comme d'ailleurs l'enregistrement visuel de la photographie ou du cinéma) apparaît comme un double ou une copie du réel offrant au récepteur le sentiment d'une quasi perception émancipée (illusoirement émancipée, mais cette illusion est peut-être nécessaire et constitutive) de toutes conventions d'appréhension parce que c'est en partie les choses du monde elles-

• 28 – Cité in Sophie MAISONNEUVE, *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2009, p. 24.

• 29 – Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in *Écrits français*, trad. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 142.

• 30 – Léon BLOY, *Belluaires et Porchers*, cité in Michel LAGRÉE, *La bénédiction de Prométhée. Religion et technologie*, Paris, Fayard, 1999, p. 323.

mêmes qui viennent déposer, au sein la captation, leurs propres et réelles vibrations lumineuses ou sonores.

3. Comme la photographie, l'enregistrement sonore est devenu un instrument universel d'exploration, de fixation-mémorisation-archivage de l'ensemble des aspects de la réalité musicale et audible sur des cylindres, puis des disques, puis des bandes magnétiques, puis des fichiers numériques. Comme l'indique Benjamin et comme l'indiquait pour la musique Valéry dans le texte de 1928 que nous citons dans l'avant-propos de notre ouvrage, les deux systèmes d'enregistrement produisent un effet de libre et individuelle mise à disposition des œuvres visuelles et sonores en une sorte de musée imaginaire dont parlait Malraux en 1965 pour les arts plastiques mais aussi Glenn Gould au sujet des œuvres musicales dans son très beau texte sur « L'enregistrement et ses perspectives³¹ » publié en avril 1966, soit deux ans après qu'il a renoncé à tout concert. Ce musée imaginaire visuelle, sonore et musical rend possible le champ d'appropriation infiniment ouvert de l'histoire et des cultures du monde.

4. Enfin, la généralisation, la massification et l'industrialisation de la diffusion de l'enregistrement photographique et phonographique semblent avoir créée un milieu artificiel adossé au milieu – beaucoup plus vaste encore – de notre culture urbaine et technicienne d'informations et de communications qui joue pour nous comme une seconde nature. Au sein de cette seconde nature artificielle et prothésique, nous voyons et percevons comme la photographie, le cinéma et la vidéo nous ont appris à voir et à percevoir, nous entendons et écoutons comme l'enregistrement (qu'il soit de captation ou de constitution) nous a appris à le faire selon une logique qui serait volontiers celle du montage et de la répétition.

Pourtant, au terme de ce rapide et sommaire parallèle entre l'enregistrement photographique ou cinématographique et l'enregistrement phonographique ou musical, une question extrêmement difficile pourrait circonscrire le champ des études du présent livre : n'y a-t-il pas une spécificité de l'enregistrement musical ? Pour le dire autrement : par l'enregistrement sonore, n'est-il pas arrivé à la musique ce qui n'est arrivé à aucun autre art, à savoir un changement de nature et une extension ou une ouverture infinies de son propre domaine ? Car, si l'invention de la photographie et du cinéma a bouleversé l'ensemble des arts et des images (par exemple, en libérant la peinture de sa fonction mimétique et fictionnelle), cette invention fut aussi celle de ce qui est devenu progressivement deux nouveaux arts prenant chacun leur place et leur fonction spécifique, et par rapport à la peinture, et par rapport à tous les autres types d'images dont la culture contemporaine est

• 31 – Glenn GOULD, « L'enregistrement et ses perspectives », in *Glenn Gould, le dernier des puritains*, trad. B. Monsaingeon, Paris, Fayard, 1983, p. 54-99.

capable. Tout différemment, *et sans la création d'un nouvel art*, l'enregistrement de la musique n'aurait-il pas si profondément changé la substance de la musique – en lui conférant de nouvelles et inouïes possibilités, propriétés ou modalités – qu'il lui aurait paradoxalement permis de rester la même, de ne pas sortir de son orbite propre par un double processus de créativité infinie d'une part, de réenveloppements incessants de ses formes et de son histoire d'autre part ? Tout se passerait donc comme si les modifications et les ruptures que l'enregistrement avait fait subir à la musique étaient bien plus puissantes que celles que la photographie ou que le cinéma ont fait subir aux images de la peinture, de la gravure ou de la sculpture. Et tout se passerait donc comme si c'était cette puissance d'altération de l'art musical par son enregistrement qui lui conférait son identité et même son homogénéité et cela d'autant plus facilement que l'on peut remarquer trois faits principaux qui seront l'objets de beaucoup d'analyses qui suivront : 1) le fait que la très grande majorité (pour ne pas dire la quasi-totalité) de la musique que nous entendons au sein du cours de notre vie ordinaire, est une musique captée, enregistrée, diffusée par des micros et par des haut-parleurs impliquant la série entière des machines qui s'intercalent entre eux ; 2) le fait que l'enregistrement musical se diffuse (ou est capable de le faire) dans pratiquement toutes les situations de la vie et dans tous les actes que cette vie impose : c'est la fameuse « Musak » du nom de la firme américaine fondée en 1922, c'est la non moins fameuse musique qu'Erik Satie a nommée vers 1920 la « musique d'ameublement³² » parce qu'elle crée un environnement ou un milieu ambiant tout aussi présent que celui du *design* comme le principal agent d'un art industriel à l'ère de sa plus extrême banalisation, c'est-à-dire à l'ère d'une sorte de naturalisation ; 3) le fait que l'enregistrement musical profondément généralisé, circulant et enveloppant par le moyen de la multiplication indéfinie de haut-parleurs fixes ou mobiles, produit une égale émancipation de la musique par rapport à la réalité corporelle, objectale et visuellement perçue des hommes ou des instruments qui la font. L'enregistrement musical de tous les types de musiques et leur diffusion engendrerait alors une musique purement sonore participant à et construisant ce que l'on a appelé une « culture audio ». Dans cette culture dont Adorno serait l'un des plus farouches adversaires, la musique serait ramenée à sa dimension que Pierre Schaeffer a appelée, dans son *Traité des objets musicaux* de 1966, « acousmatique³³ », en précisant que le terme désigne, non pas tant d'abord « la musique concrète », qu'une écoute aveugle, à l'aveugle, qu'une écoute sans voir la cause d'où provient ce qui est écouté et, selon l'expression de François Bayle,

• 32 – Voir Erik SATIE, *Correspondance presque complète*, éd. Ornella Volta, Paris, Fayard/IMEC, 2000, p. 396-397, 690-691, 744.

• 33 – Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 91.

« dans un apparaître isomorphe à la source sonore (c'est-à-dire identiquement transmis par l'air au système auditif³⁴) ».

La principale question ne serait-elle pas alors et désormais : la musique acousmatique est-elle le paradigme de toutes les musiques à l'ère de leur diffusion et de leur enregistrement ? Cette question permet d'en engendrer une seconde : la musique acousmatique amenant l'auditeur à une expérience musicale pure, purement sonore, n'amènerait-elle pas cet auditeur à cette oscillation dont nous sommes tous assez facilement les témoins : une oscillation entre l'extériorité d'un environnement et l'intériorité d'une écoute ; une oscillation entre la détermination plus ou moins aliénante de l'environnement musical marchandisé, et la liberté analytique, critique, historique et même encyclopédique d'une attention assez intellectualisée pour des objets sonores autonomes ? Cette écoute attentive de la musique enregistrée d'ailleurs ne nous émanciperait-elle pas de cette autre aliénation que peut posséder le concert vivant avec ses dimensions cérémonielles, sociales, conventionnelles, spectaculaires, séductrices et pathétiques, attachées aux seules effets extérieurs de virtuosité voire d'histronisme dont la tradition rousseauiste (reprise par Mallarmé par exemple et par Glenn Gould mais qui remonterait à Nicole, Bossuet et même à Saint Augustin dans leur condamnation du théâtre) nous avertit pour nous en protéger ?

On devine comment l'enregistrement musical bouleverse la musique sous trois aspects qu'il n'est pas question de traiter ici parce que chacun des chapitres de cet ouvrage le fera : l'aspect esthétique de la réception, l'aspect ontologique de la nature de l'œuvre, l'aspect poïétique de la création. Nous nous permettons quand même quelques brèves remarques et questions.

Devenue « une donnée permanente de notre vie », c'est vraisemblablement à la musique enregistrée désormais de dicter sa loi c'est-à-dire ses conventions et ses exigences : celle par exemple de la « clarté de définition, de dissection analytique par le microphone, d'universalité du répertoire », celle d'une proximité quasiment tactile qui privilégie sûrement la musique de chambre, le jazz en petite formation et qui explique partiellement la redécouverte de la musique renaissante et baroque, de la musique pour clavecin ou pour luth, la nécessité d'un travail musicologique érudit qui est obligatoirement au principe de cette redécouverte.

Du point de vue de l'interprète, l'exigence est devenue celle d'une perfection technique sans faille rendue à la fois possible et nécessaire par le montage et la répétition des prises, perfection qui induit un certain type de jeu comme celui que Barthes analyse et critique dans « Le grain de la voix³⁵ » (celui de Dietrich Fischer-

• 34 – François BAYLE, *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, INA-GRM/Buchet-Chastel, 1993, p. 186.

• 35 – Roland BARTHES, « Le grain de la voix », in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 236-245.

Diskau contre celui de Charles Panzéra), perfection adossée aux soucis techniques de l'enregistrement lui-même qui rapprochent l'interprète de l'ingénieur du son au point de créer une sorte d'échange entre leurs deux rôles. Pour le musicien, l'exigence est aussi celle d'une maturation plus longue de l'interprétation entendue au sens de position des significations d'un seul morceau, d'un œuvre entier ou par exemple d'une intégrale de sonates ou de concertos. De ce fait, l'interprète, au sens d'exécutant cette fois, acquiert un statut qui est encore plus proche de celui du compositeur parce qu'il tente de produire ce que l'on appelle une « interprétation immanente³⁶ » si caractéristique de la pensée et de la pratique de Glenn Gould.

Cette interprétation immanente suppose une certaine conception de l'œuvre musicale et de son mode d'existence. L'œuvre est pensée comme une architecture, comme une construction systématique qui échappe à la temporalité de l'instant et des intuitions fulgurantes (ou des inspirations) qui y sont attachées, mais qui est en revanche solidaire d'une temporalité conçue comme le processus d'une forme qui se déploie selon sa propre nécessité ou sa logique intérieures. Or cette logique peut être réfléchié justement par l'enregistrement : *a*) parce que l'enregistrement est délié d'un auditeur singulier et de la circonstance singulière où communiquent son écoute et le jeu du musicien, *b*) parce qu'il repose sur le recommencement qui transcende l'irréversibilité du temps, *c*) enfin parce qu'il repose sur le montage permettant un agencement, une lecture et une relecture seules susceptibles de faire advenir la forme par la conscience de plus en plus assurée d'un style et d'une idée concrète. À bien des égards, la pratique de l'enregistrement en général et de Gould en particulier ne serait-elle pas adéquate à la conception que Boris de Schlœzer a forgée dans les années 1940 dans son *Introduction à J. S. Bach*³⁷, conception selon laquelle l'œuvre musicale est une « réalité idéale », un objet et non un événement, mais un objet qui n'est ni une pure idée, ni un pur sentiment, ni un pur corps sonore. La « concrétisation » (pour utiliser le mot de Roman Ingarden) qui nous mettrait au plus près de la nature de l'œuvre musicale, ne serait-elle pas alors celle du disque où s'incarnerait au mieux « l'idée concrète », l'unité systématique en dehors du temps en laquelle elle consiste et de laquelle la partition d'un côté et la performance de l'autre nous éloigneraient plutôt, la première parce qu'elle est fixe, silencieuse et lacunaire, la seconde parce qu'elle est évanescence? Bref, l'enregistrement ne produirait-il pas par la pensée constructiviste qu'il suppose – quand il n'est pas un flux entendu de façon inattentive produit par ce que Boris

• 36 – Voir Catherine KINTZLER, « Pourquoi survalorisons-nous l'interprétation en musique? Le modèle alphabétique et l'exemple de Glenn Gould », in *DEMéter*, décembre 2002, université Lille 3, revue en ligne, [<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/kintzler.pdf>].

• 37 – Boris de SCHLÖEZER, *Introduction à J. S. Bach*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

de Schløezer appelle « un instrument de démoralisation esthétique³⁸ », ou quand il n'est pas une pure captation (et encore, une captation pure n'est sûrement qu'une fiction) –, l'enregistrement ne produirait-il pas une intellectualisation de l'écoute et l'hypertrophie de notre relation critique (au sens de critique d'art) aux œuvres musicales? Ne manifesterait-il pas la nature et la valeur cognitive de la musique telles que Boris de Schløezer nous les enseigne et telle qu'il la fait fructifier dans sa critique musicale de 1921 à 1959?

On voit bien comment alors du point de vue de la réception, l'audition est susceptible de devenir, à la fois de plus en plus passive face à la diffusion massifiée et automatique des enregistrements, et de plus en plus active et participante par la capacité privée et singulière que confèrent les machines d'arrêter l'œuvre musicale, de la reprendre, de la répéter, de la découper, d'en modifier le volume et les fréquences d'écoute, la structure compositionnelle, etc. Ce pouvoir de l'auditeur est tel, qu'à bien des égards, on pourrait dire qu'il devient l'interprète de la musique qu'il écoute : pour le pire sans doute d'un délire de l'interprétation ou, dans la perspective schløezerienne, pour le meilleur d'une profonde intelligence.

C'est ainsi toute une recomposition, voire une abolition, des distinctions traditionnelles entre auditeur, compositeur, interprète et ingénieur du son qu'opère la musique enregistrée qu'elle soit sur support ou non. C'est aussi une transformation en profondeur de toutes les modalités des œuvres musicales qu'elle engendre : œuvre fondée sur une partition à respecter, œuvre créée dans le moment de la performance ou de l'improvisation, œuvre qui est un enregistrement, œuvre mixte et de traitement en temps réel qui réinvestit le moment du concert. Cette redistribution doit amener à penser une dernière idée que nous voudrions dire pour terminer parce qu'elle parcourt toute notre introduction et l'enveloppe.

Si l'enregistrement est devenu, selon diverses modalités que notre livre explorera, constitutif de la musique comme il l'est pour le cinéma, si l'enregistrement n'en est pas le simple reflet technique ontologiquement et esthétiquement dévalué comme on pourrait le penser à la lumière du modèle de la reproduction photographique d'une peinture, cet aspect constitutif et non reproductif engendrerait alors une liberté dont nous n'avons pas fini de mesurer l'extension ni de goûter les fruits. Cet aspect nous mettrait au creux de cette posture esthétique de la modernité que Genette appelle « pluraliste³⁹ » aux antipodes de la culture grecque où, Genette le rappelle, les tragédies n'étaient représentées qu'*une fois*. Par un très curieux paradoxe alors, notre ouvrage ne nous mettrait-il pas devant un mouvement de

• 38 – Boris de SCHLÖEZER, « Chronique phonographique » (NFR, 1^{er} mai 1932), in Timothée PICARD (dir.), *Comprendre la musique. Contributions à La Nouvelle Revue Française et à la Revue musicale (1921-1956)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 171.

• 39 – Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art*, t. 1, Paris, Le Seuil, 1994, p. 228.

retournement par lequel la musique classique interprétée et vivant sans la médiation de l'enregistrement, expérimenterait comme sa revanche et sa perpétuation en faisant de chacun le chef d'orchestre de la musique qu'il écoute ? C'est ce paradoxe que Gilbert Simondon énonce au début de son grand livre *Du mode d'existence des objets techniques* quand il s'interroge sur la meilleure façon pour notre culture de penser les objets techniques par delà les peurs de tous types :

« Le véritable perfectionnement des machines, celui dont on peut dire qu'il élève le degré de technicité, correspond non pas à un accroissement de l'automatisme, mais au contraire au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une certaine marge d'indétermination. C'est cette marge qui permet à la machine d'être sensible à une information extérieure. C'est par cette sensibilité des machines à l'information qu'un ensemble technique peut se réaliser, bien plus que par une augmentation de l'automatisme [...]. La machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte, et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme l'interprète vivant des machines les unes par rapport aux autres. Loin d'être le surveillant d'une troupe d'esclaves [ou l'esclave d'une troupe de machines, c'est nous qui rajoutons] l'homme est l'organisateur permanent d'une société des objets techniques qui ont besoin de lui comme les musiciens ont besoin d'un chef d'orchestre. Le chef d'orchestre ne peut diriger les musiciens que parce qu'il joue comme eux, aussi intensément qu'eux tous, le morceau exécuté ; il les modère ou les presse, mais est aussi modéré et pressé par eux ; en fait, à travers lui, le groupe des musiciens modère et presse chacun d'eux, il est pour chacun la forme mouvante et actuelle du groupe en train d'exister ; il est l'interprète mutuel de tous par rapport à tous. Ainsi l'homme a pour fonction d'être le coordinateur et l'inventeur permanent des machines qui sont autour de lui. Il est parmi les machines qui opèrent avec lui⁴⁰. »

Gilbert Simondon conclut : « La présence de l'homme aux machines est une invention perpétuée. » Sans doute notre ouvrage explorera-t-il cette capacité d'invention perpétuée que la musique enregistrée confère à tous et à chacun.

• 40 – Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012, p. 12-13.