

La médiathèque dématérialisée. 1, la musique

Actes de la journée d'étude professionnelle

organisée le 31 mai 2007 au Centre culturel de Taverny par :

le Conseil général du Val d'Oise,

Bibliothèque départementale - 28 avenue du Général-Schmitz - 95300 Pontoise

Tél. : 01 30 30 33 34 – Fax 01 30 30 54 00 - bdvo@valdoise.fr – <http://bibliotheques.valdoise.fr>

Cible 95 (Coopération interbibliothèques pour la lecture et soin expansion dans le Val d'Oise)

7 rue Saint-Flaive – 95120 Ermont - Tél. 01 39 44 19 90 - cible95@wanadoo.fr - <http://www.cible95.net>

Adiam Val d'Oise (Association départementale d'information et d'actions musicales, chorégraphiques et théâtrales) - Hôtel du Département, avenue du Parc - 95032 Cergy-Pontoise - Tél. 01 34 25 30 67

Les actes de cette journée sont publiés avec l'aimable autorisation des intervenants. Qu'ils en soient ici remerciés. Les enregistrements ont été transcrits et mis en forme par Philippe Souchu puis revus et validés par les auteurs.

Programme

Ouverture par Véronique Flageollet-Casassus, directrice de l'Action culturelle du Conseil général du Val d'Oise

Mot de bienvenue par Hélène Hollebeke-Nicolas, directrice de la Médiathèque de Sannois, présidente de Cible 95

1- QUE SE PASSE-T-IL ? LE CONTEXTE

Modérateur : Fabrice Hubert, chargé de mission Musiques actuelles ADIAM Val d'Oise, musicien (ex Tahiti 80, groupe actuel Yé-Yé)

Du cylindre au MP3 : format du support enregistré, esthétique et réception des œuvres par Gérôme Guibert

Les voies diverses de la musique numérique aujourd'hui par Xavier Galaup

Communautés, blogs, publics producteurs... comment la cocréation de valeur remplace la simple consommation musicale par Borey Sok

Débat

2- QUE FAISONS-NOUS ? LES EXPERIENCES

Modérateur : Gilles Pierret, directeur de la Médiathèque musicale de Paris, co-directeur de l'ouvrage *Musique en bibliothèque*, Cercle de la librairie, 2002, membre du CA de l'ACIM (Association de Coopération des professionnels de l'Information Musicale)

A Troyes avec Louis Burle

A Limoges avec Manuela Geirnaert

A Dole avec Nicolas Blondeau

A Viroflay avec Marie-Christine Jacquinet

Débat

3- OU ALLONS-NOUS ? LES ENJEUX

Modérateur : Gilles Pierret

La musique a-t-elle encore sa place dans les médiathèques ? par Gilles Rettel

Le contexte juridique d'hier à demain par Yves Alix

Débat

La place de la médiathèque dans le système global de diffusion culturelle : un nécessaire repositionnement par Dominique Lahary

Du cylindre au MP3 : format du support enregistré, esthétique et réception des œuvres **par Gérôme Guibert,**

*Docteur en sociologie (Lise, Cnam), Postdoctorant CRGNA (Université de Nantes)*¹

www.irma.asso.fr/geromeguibert

Présentation par Fabrice Hubert, chargé de mission Musiques actuelles à l'ADIAM Val d'Oise

Bonjour à tous,

Nous allons démarrer la journée sur le thème de la médiathèque dématérialisée en situant d'abord le contexte. Que se passe-t-il, au juste ? Gérôme Guibert, qui est docteur en sociologie, spécialisé en sociologie économique, introduira le sujet.

Gérôme Guibert effectue ses recherches dans le champ des pratiques culturelles et plus particulièrement dans le champ des musiques actuelles amplifiées. Son dernier ouvrage paru est *La production de la culture : le cas des musiques amplifiées en France* aux Editions de l'IRMA, en 2006. Il va nous parler aujourd'hui du sujet suivant : « Du cylindre au MP3 : format du support enregistré, esthétique et réception des œuvres ».

Je précise que Gérôme est co-responsable de la revue de recherches *Copyright Volume !2*. Vous pourrez feuilleter, juste après, cette très intéressante revue, qui n'est pas forcément très connue du grand public mais qui l'est certainement des médiathécaires.

Gérôme Guibert

Il s'agit d'une revue de recherches interdisciplinaires sur les musiques populaires. Elle propose un dossier par numéro. Elle sort deux fois par an et est distribuée par l'IRMA aussi.

Le fait que j'introduise cette journée par un rappel historique me place *de facto* un peu hors sujet puisque je montre comment on en est arrivé au problème qui nous intéresse aujourd'hui. Je pars donc du début de l'enregistrement pour en arriver au début de la dématérialisation, dématérialisation qui concernera donc les intervenants suivants.

J'aurais pu vous faire un exposé historique sur les différentes formes de supports enregistrés depuis leur naissance. Mais, à la demande des organisateurs de la journée, j'ai préféré privilégier une logique de la réception : comment s'approprie-t-on les œuvres ?

¹ Docteur en sociologie, il effectue ses recherches dans le champ des pratiques culturelles et plus particulièrement des "musiques actuelles". Spécialisé en sociologie économique, il est membre du Lise (Laboratoire Interdisciplinaire pour la Sociologie Economique, CNRS-Cnam) et actuellement postdoctorant au Laboratoire d'Economie de Nantes où il travaille sur la notion d'entrepreneuriat associatif. Chargé de cours à l'université de Bretagne occidentale (Brest), il est également co-responsable de la rédaction de la revue de recherche *V@lume !* (« autour des musiques populaires ») et membre de l'IASPM (International Association for Study of Popular Music). Dernier ouvrage paru : *La production de la culture : le cas des musiques amplifiées en France : genèses, structurations, industries, alternatives*, Mélanie Séteun ; IRMA, 2006.

² Le site de la revue *Copyright Volume !* met en ligne les sommaires des numéros parus. Certains articles y sont téléchargeables : <http://www.seteun.net/sommaires.htm>

Comment les évolutions technologiques impliquent-elles des changements dans les modes d'appropriation des œuvres ?

Mon exposé se déroulera en deux parties. Dans la première, je vous donnerai quelques éléments théoriques, quelques éléments sur les recherches menées sur cette question.

Dans une seconde partie, je développerai des exemples pour faire fonctionner ces élaborations théoriques. Nous fonctionnerons alors par empathie, car je pense que la plupart d'entre vous aura vécu certains des exemples que je citerai. Mon objectif est d'essayer de mettre en évidence le rôle de la technologie dans la réception et dans l'appropriation des oeuvres musicales.

Je commencerai, pour nous repérer, par citer quelques dates importantes déjà connues, je suppose, de la plupart d'entre vous :

1877	Cros vs Edison : phonographe
1887	Berliner : gramophone (duplicable), disque Disque de zinc puis de cire
1908	Deux faces
1919	Radio
1925	Enregistrement électrique / électrophone
1934	Bande magnétique, 1945 utilisé en studio (plusieurs pistes)
1948/49	Vinyles 33 tours 30 cm (CBS), 1949 45 tours 17 cm (RCA)
1957	Stéréophonie
1963	Cassette audio
1982	CD (accord Sony/Philips)
1983	Naissance d'internet (protocole TCP/IP)
1985	Micro informatique domestique
1992	MP3
1997	Graveur CD
2001	Clé USB

C'est en 1877 que deux personnes inventent, chacun d'un côté de l'Atlantique, le support enregistré. L'Américain Thomas Edison a monté une entreprise pour valoriser son invention, ce que n'a pas fait le Français Charles Cros. Ceci est peut-être révélateur d'une différence culturelle entre la France et l'Amérique.

En 1887, on ne parle plus de phonographe mais de gramophone : c'est le support qui change, et le disque remplace le cylindre. C'est là l'invention de Berliner. Avec le 78 tours, on assistera à de nombreuses petites innovations comme le changement de matière. Plusieurs matières se succèdent, en effet, car on cherche celles qui fonctionnent le mieux : le zinc, la cire... on passe ensuite du disque une face au disque deux faces. Il se conduit également toutes sortes d'expérimentations sur les vitesses parce qu'on a du mal à tenir exactement 78 tours par minute. C'est la raison pour laquelle, parfois, quand on réécoute des disques de cette époque, on a l'impression que ça va un peu trop vite. Commercialement, les firmes essayent de se démarquer par toutes sortes de petites spécificités.

En 1919, c'est la naissance de la radio. C'est important pour de nombreuses raisons. On a

dit alors que c'était la fin du disque. On a proclamé la fin du disque à plusieurs périodes de l'histoire, mais notamment quand la radio est arrivée car les industriels ont pensé que les gens avaient simplement à acheter un appareil. Ils n'avaient plus à acheter les œuvres et n'écouterait donc plus que la radio.

En réalité, cela ne s'est pas posé ainsi. Le scénario, d'ailleurs, s'est réitéré à l'époque de la télévision. On a dit alors que les gens n'écouterait plus la radio puisque c'était la même chose mais avec l'image en plus. C'est assez symptomatique : à chaque dernière innovation, on dit qu'il y a une cassure, qu'il y a un avant et un après, qu'avant c'est la préhistoire, et qu'à partir de maintenant on est dans une période nouvelle. C'est un peu ce qui se passe aujourd'hui aussi.

En 1925, apparaissent l'enregistrement électrique et les électrophones. Cela permet une meilleure qualité du son, notamment dans les basses.

En 1934, c'est l'invention de la bande magnétique, qui sera ensuite utilisée en studio à partir de 1945. Cela va donner naissance à la possibilité d'enregistrements multi-pistes. On commence par des enregistrements deux pistes : on enregistre la musique, ensuite la voix ; ensuite, on multipliera les pistes. *Sgt. Pepper's*, des Beatles, en 1968, est le premier album en huit pistes ; *Dark side of the moon*, des Pink Floyd, en 1973, est le premier album en 12 pistes, etc.

En 1948-1949, c'est un accord entre les deux principales majors du disque, CBS et RCA, qui permet de lancer le disque vinyle, chacun essayant d'imposer un format, CBS le 33 tours 30 cm et RCA le 45 tours 17 cm. L'accord entre eux permet à chacun d'utiliser les deux formats. Le brevet va être donné gratuitement aux labels indépendants pour que le format soit adopté par l'ensemble de l'industrie et détrône les formats précédents. Il s'agit toujours d'un choix difficile. Certains labels ont préféré continuer avec le 78 tours mais ont fini par faire faillite.

En 1957 apparaît la stéréophonie. En 1963, la cassette audio. C'est alors un format standardisé de la bande magnétique, qui est prévu pour l'ensemble des consommateurs.

En 1982, c'est le passage au support numérique avec le CD. Là encore, c'est un accord entre les deux plus grosses majors de l'époque, Sony et Philips, qui intervient. Les autres entreprises de disques ont été obligées de s'incliner devant ce format.

C'est en 1983 que naît internet. Cela se passe en plusieurs phases mais c'est la date qui est généralement retenue (on voit là déjà toute la relativité d'une histoire événementielle, qui fonctionne par date...). Je ne m'attarderai pas là-dessus. Il n'y a pas encore, à ce moment-là, de micro-ordinateurs familiaux, cela reste quelque chose d'assez expérimental, plutôt pour les organisations que les consommateurs individuels.

En 1985 apparaît la micro-informatique domestique. En 1992, le format MP3. En 1997, le graveur de CD. En 2001, la clé USB et le baladeur numérique par la même occasion. On assiste petit à petit à une convergence entre les outils qui permettent de lire la musique et ceux qui permettent de transmettre les données, ce qui aboutit à un développement des sites participatifs du type Wikipédia ou Myspace, éléments de ce qu'on appelle l'Internet 2.0.

De ce rapide panorama, on peut retenir que les changements ont été nombreux et que les usages en ont été grandement modifiés.

Mais notre problématique de la réception, nous amène à réfléchir sur l'innovation, dans le domaine du son comme dans d'autres, mais sans nous contenter, comme on le fait parfois trop, de nous intéresser au producteur et à l'offre, comme je viens de faire.

On a souvent pensé, en économie ou en sociologie, que c'est l'offre qui conditionnait la demande et que les consommateurs n'avaient pas le choix et s'adaptaient. En réalité, le mécanisme est beaucoup plus complexe que cela. On croit généralement que les usages vont suivre l'offre mais cela ne se passe pas de manière mécanique et, en outre, surgissent toujours des effets imprévus. Juste un petit exemple, mais tout le monde ici dans la salle doit en avoir. Il y a dix ans, en 1997, alors qu'internet se développait, un ami avait parié qu'aujourd'hui, dix ans plus tard, il n'y aurait plus de livres à vendre et qu'on téléchargerait simplement sur internet les écrits. Cette vision des choses suppose qu'une innovation technique introduit un changement irréversible et complet.

D'une certaine manière, en réintroduisant l'économie, on peut dire aussi que, en 1993, l'industrie du disque a symboliquement enterré le 45 tours vinyle. C'est à ce moment-là que les 45 tours, et d'ailleurs les 33 tours également, ont cessé d'être vendus dans les hypermarchés. Mais, pour autant, on a vu que ce n'était pas la mort du vinyle et que celui-ci avait une deuxième vie, notamment via le *deejaying*³, via les courants techno ou hip hop, voire certains courants de ce qu'on peut appeler le rock indépendant.

Les processus de changement sont complexes. Si les producteurs proposent de nouveaux supports, des techniques nouvelles, les consommateurs, les gens, les usagers pourrait-on dire, exploitent certains filons et en laissent tomber d'autres. Et on ne sait qu'en partie la manière dont cela va évoluer. Pour ne citer qu'un seul exemple, les sonneries de téléphone portable constituent un phénomène qui n'avait pas du tout été anticipé par l'industrie, ni par les gens qui étaient investis dans la musique.

1- Eléments théoriques

Il me semble que pour étudier l'interaction entre innovation technologique, offre et usage, il est fructueux de ne pas séparer l'offre de l'usage qui en est fait, et d'essayer de voir de quelle manière les usagers influencent les producteurs, même si bien sûr l'offre des producteurs conditionne l'usage.

Il s'agit d'essayer de relier ou d'articuler entre elles une sociologie de la technique, un peu traditionnelle, et une sociologie de l'action, qui s'intéresse à la manière dont les gens s'emparent de ce qui est proposé et le détournent.

C'est dans cette perspective que, dans cette première partie, je vous proposerai en résumé trois schémas théoriques qui analysent cette interaction entre le mode d'existence des objets techniques et les usages qui en sont faits.

1.1 Sociologie de la traduction

Ne pas penser innovations et usages comme des sphères séparées.

Articuler sociologie de la technique et sociologie de l'action.

³ *Deejaying* ou *Djing* : voir http://fr.wikipedia.org/wiki/Disc_jockey

La sociologie de la traduction⁴ est représentée par des gens comme Bruno Latour, Michel Callon ou Madeleine Akrich qui sont sociologues à l'Ecole des Mines de Paris. Ces auteurs rejettent l'idée que l'innovation s'impose à travers un modèle de diffusion ; ils pensent que l'innovation relève toujours d'une traduction effectuée entre différents acteurs. L'idée c'est que les acteurs se comprennent, notamment les usagers et les producteurs.

Dans la sociologie de la traduction, on va essayer de démontrer les mécanismes des opérations qui permettent de rendre intelligible un énoncé à un acteur, sans qu'il y ait obligatoirement détournement de sens. Cette problématique remonte au début de la sociologie de la science : on s'était rendu compte que dans les productions scientifiques, astronomiques, physiques, etc., les chercheurs, d'une certaine manière, étaient sûrs de ce qu'ils avançaient, mais que la réalité était beaucoup plus complexe que leurs convictions dans la mesure où la pratique du savant s'insère dans des enjeux économiques, des enjeux de personnes, des ensembles d'hypothèses qui demandent à être validées. On a donc essayé de voir comment cela se passait à l'intérieur, comment les gens communiquaient entre eux, entre spécialistes, et comment le public ou les médias s'emparaient des faits scientifiques et comment finalement s'effectuait la communication sur l'ensemble des strates sociales concernées.

La théorie de la traduction, qui se donne pour objet l'innovation, est aussi une théorie du changement à partir du moment où celui-ci est perçu comme l'articulation de logiques différentes qui ont chacune leur légitimité et leur validité. Par exemple, la logique de l'utilisateur et la logique du producteur : le producteur anticipe des choses et l'utilisateur décide d'utiliser les innovations de la manière qui lui convient le mieux.

Il s'agit donc de comprendre non seulement comment le changement est pensé, mais aussi comment il est compris.

Un exemple. Sophie Maisonneuve est une sociologue qui travaille plus spécifiquement sur le disque à partir de la théorie de la traduction⁵. Elle s'est intéressée au phonographe. Elle a essayé de montrer que, quand le phonographe a été inventé, on ne pensait pas du tout, ou on ne pensait pas vraiment, que ce serait un appareil pour lire de la musique. On se disait que si on arrivait à fixer les sons, cela pourrait servir, par exemple, à enregistrer les personnes qui nous sont chères ou alors, en relation avec cette innovation qu'était alors le téléphone, à concevoir des répondeurs. On n'avait pas vraiment pensé à l'enregistrement de la musique ou alors simplement en terme de patrimoine, c'est-à-dire dans le but de fixer des choses qui paraissaient dignes de devoir être conservées.

Sophie Maisonneuve a réfléchi sur le disque à partir d'une triple logique, d'une triple innovation. Innovation technique, on l'a vu, mais aussi innovation commerciale parce qu'il y a alors des jeux de concurrence entre les entreprises sur ce qui devient un marché, et innovation culturelle, enfin, en fonction de la manière dont les gens s'emparent du disque, et dont le disque devient un élément culturel.

On constate une transformation du rôle du disque qui va passer de statut de machine

⁴ Sur la sociologie de la traduction : http://fr.wikipedia.org/wiki/Sociologie_de_la_traduction

⁵ Sophie Maisonneuve, « De la "machine parlante" à l'auditeur », *Terrain*, n°37, septembre 2001. <http://terrain.revues.org/document1289.html>

parlante à celui de médium musical. L'idée de Sophie Maisonneuve est de proposer une réflexion en termes d'agents, non définis, objets ou sujets, plutôt qu'une analyse mécanique avec d'un côté des objets, de l'autre côté des sujets, ou d'un côté des inventeurs et de l'autre côté des usagers, présupposant que les inventeurs seraient actifs et que les usagers seraient passifs. Mais je pense que vous avez compris cette perspective.

Sophie Maisonneuve va à la fois souligner le rôle de façonnement des pratiques par les objets et les techniques et aussi essayer de voir les usages qui sont faits des objets. Son analyse va être une espèce de va-et-vient entre innovation technique, décision commerciale et pratique culturelle, pour comprendre les modalités de l'avènement du médium jusqu'à aujourd'hui.

On est un peu ici dans la théorie du script : quand on fait une innovation, on se pose des questions : « A quoi ça va servir, à quoi ça peut servir ? » Il s'ouvre tout un champ de possibles ; progressivement certains champs sont privilégiés plutôt que d'autres. Ça ne vous rappelle pas Internet ? Et la dématérialisation ?

Sophie Maisonneuve met en avant le fait que, dans le phonographe, il y a deux paramètres différents. Il y a ce qui est lié à la technique d'enregistrement et il y a la technique de reproduction et de duplication.

La première, la technique de l'enregistrement, a existé avant la seconde, la technique de duplication. Ce qui fait que, par exemple, tout au début, l'enregistrement des cylindres était vraiment du travail à la chaîne : des chanteurs pouvaient, les premières années, enregistrer vingt fois le même morceau dans la même journée. Le cylindre gravé était à chaque fois un objet unique. Ensuite avec le développement de la technique de duplication, on est passé à un objet standardisé qui a pu être multiplié.

(C'est d'ailleurs à partir de ce moment-là que le spectacle vivant et d'autres arts ont mis en avant le fait qu'ils proposaient, eux, quelque chose qui était unique, non reproductible et rare. Ecouter de la musique sur disque ou aller au cinéma, ce n'est pas comme aller au théâtre ou aller au concert puisque qu'on assiste là à quelque chose d'unique, on est en présence de la sensibilité unique de l'interprète à un moment donné.)

Dans cette logique d'interaction, d'innovation culturelle, on peut réintroduire de la même manière, en complexifiant le modèle, le droit. Je pense par exemple au livre de Peter Szendy sur l'écoute⁶. Il y articule l'histoire des droits d'auteur avec celle des innovations technologiques. Il montre que, par exemple, avant le disque, il y a déjà eu une manière d'écouter de la musique sans la jouer soi-même, avec les instruments mécaniques comme les orgues de barbarie. Il montre qu'il y a eu de grands débats pour savoir s'il fallait faire respecter le droit d'auteur sur les instruments mécaniques. Il montre qu'au final, suite à l'action de lobbies, notamment suisses, avec un accord entre la Suisse et la France (puisque la Suisse était spécialisée dans la fabrication des instruments mécaniques), on a renoncé à faire payer des droits d'auteur sur la musique jouée sur de tels instruments.

Quand le disque est arrivé, la même question s'est posée, mais les tenants du droit d'auteur ont réussi à faire imposer l'idée qu'il fallait respecter le droit d'auteur sur le disque, donc un droit de reproduction mécanique. Il y a eu un moment de flottement au début du XXe siècle, et ce jusqu'en 1917 : on a alors séparé la musique en deux. S'il s'agissait de

⁶ Peter Szendy, *Ecoute : une histoire de nos oreilles*, Editions de Minuit, 2001.

musique instrumentale, comme pour les instruments mécaniques, on ne payait pas de droits d'auteur. Il y a eu sur ce sujet toutes sortes de péripéties : il est arrivé qu'on montre un disque dans un tribunal en disant que ce n'était pas de la musique, que c'était simplement un objet, et que ça ressemblait aux instruments mécaniques. Mais si le disque véhiculait de la voix, on devait alors payer les droits d'auteur.

Voyez, c'est assez intéressant... Notons l'importance symbolique de la voix aussi, pour renvoyer à d'autres travaux de ce type.

Il faut toujours inscrire les pratiques culturelles dans leur moment historique parce que les pratiques culturelles sont toujours caractérisées par la situation historique et politique dans laquelle elles s'insèrent. Certaines innovations très modernes peuvent paraître d'avant-garde au point d'être détachées de tout contexte... En réalité, il n'en est jamais rien, elles sont toujours liées au contexte historique dans lequel elles apparaissent.

Je fais ici appel à des souvenirs que chacun d'entre nous peut avoir. Je citerai juste un exemple. Récemment, je regardais un *western spaghetti*⁷ et je voyais là aussi, par exemple, le rôle des instruments mécaniques. Il y a une boîte à musique et il y a un piano mécanique qui diffuse du ragtime justement, ragtime qui est très lié dans l'imaginaire au piano mécanique, puisque, souvent, ce piano accélérât les compositions.

On voit donc bien que les machines comme les usages en disent long sur la société et sur une époque donnée.

Pour terminer ce petit panorama de la sociologie de la traduction, je voudrais donner un dernier exemple. Il montre l'idée que, quand on réfléchit sur l'innovation, on ne s'intéresse pas assez à la manière dont les utilisateurs peuvent modifier ou peuvent complètement faire changer de direction les innovations. Ce manque est caractéristique de pas mal de chercheurs en économie et en gestion qui s'en tiennent à la théorie de Schumpeter⁸.

Dans l'un de ses travaux⁹, Madeleine Akrich a essayé d'identifier les façons dont les utilisateurs vont modifier des innovations, alors que ces modifications n'avaient été anticipées ni dans les réflexions théoriques, ni dans les exemples pratiques, ni dans les stratégies des entreprises.

Elle propose quatre concepts et parle d'abord des cas où les utilisateurs ont un rôle prégnant dans l'innovation.

Le premier usage détourné, c'est le déplacement.

Le déplacement consiste à modifier le spectre des usages prévus d'un dispositif sans annihiler ce en quoi il a été conçu et sans introduire de modification majeure dans le dispositif. Madeleine Akrich prend l'exemple d'un sèche-cheveux. Normalement, le sèche-cheveux sert à sécher les cheveux mais on peut l'utiliser pour toutes sortes de choses, pour décoller des timbres, pour sécher des habits, même pour ranimer un feu...

⁷ *Et pour quelques dollars de plus* de S. Leone, 1965.

⁸ Joseph Aloys Schumpeter (1883-1950) : économiste autrichien ayant mis en évidence le rôle majeur des innovations dans l'économie.

⁹ Madeleine Akrich, « Les utilisateurs, acteurs de l'innovation », *Education permanente*, n°134, 1998.
<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/08/20/51/PDF/98FORM.PERMA.pdf>

Dans la musique, j'ai trouvé un exemple qui vaut ce qu'il vaut mais je pense que vous en trouverez d'autres. Il s'agit du disque comme objet décoratif : on achète un 33 tours parce qu'on aime bien la pochette, même si on n'aime pas forcément le disque, et puis on le met sur sa commode. Il y a là un déplacement de l'usage premier.

Un deuxième dispositif où l'acteur peut être encore plus présent encore, c'est ce que Madeleine Akrich appelle **l'adaptation**.

On parlera d'adaptation lorsqu'il s'agit d'introduire quelques modifications dans le dispositif, modifications qui permettent de l'ajuster aux caractéristiques de l'utilisateur ou de son environnement sans pour autant toucher à sa fonction première.

Dans la musique, j'ai pensé aux 33 tours utilisés pour la pop music alors que, au début, ce format – je l'ai évoqué plus haut dans l'accord entre CBS et RCA – était destiné exclusivement à la musique classique et le 45 tours à la pop music. Des gens qui faisaient de la pop music se sont soudain dit qu'ils allaient investir le 33 tours. Cet usage n'était pas du tout prévu par les producteurs.

On peut également prendre l'exemple du microphone. Le microphone était d'abord fait pour amplifier les voix, et, comme vous le savez sans doute, dans les années 30, cela a donné vie à un nouveau courant musical qu'on appelle les *crooners*. Les *crooners* étaient des gens qui n'avaient pas de voix ; ils ne pouvaient donc pas chanter en orchestre avant qu'il y ait des micros. Les *crooners* ont même utilisé le micro pour chanter « en proximité » et donc pour proposer une nouvelle manière d'interpréter la musique.

Un troisième concept que propose Madeleine Akrich concerne le rôle des acteurs qui modifient l'innovation, c'est ce qu'elle appelle **l'extension**.

On parlera d'extension lorsqu'un dispositif est à peu près conservé dans sa forme et ses usages de départ mais qu'on lui adjoint un ou plusieurs éléments qui permettent d'enrichir la liste de ses fonctions.

Elle cite par exemple le carton mis sous le siège d'une poussette pour pouvoir stocker des courses quand on va dans un magasin. Mais, dans la musique qui nous concerne, par exemple, je pense aux travaux de Marc Touché¹⁰ qui est sociologue au Musée national des Arts et traditions populaires¹¹ et qui a montré la manière dont les radios ou les électrophones, au début des années 60, étaient utilisés comme des amplis pour jouer de la guitare, puisqu'ils comprenaient un système d'amplification avec des enceintes. On ajoute bien là une fonction à l'objet.

Et pour terminer, **le détournement**. La notion de détournement renvoie à un usage assez répandu, en particulier dans le domaine de l'art. Un dispositif est détourné lorsqu'un utilisateur s'en sert pour un propos qui n'a rien à voir avec le scénario prévu au départ par le concepteur.

Vous avez tous des idées, je pense, d'objets que vous utilisez alors qu'ils n'ont pas du tout été conçus pour cette raison-là. Cet usage peut même annihiler toute possibilité de retour à l'usage précédent. On pense par exemple aux *steel bands* à Trinidad, qui utilisent des bidons de pétrole pour les transformer en instruments de musique. Mais on peut aussi

¹⁰ www.irma.asso.fr/spip.php?article4874

¹¹ MNATP, devenu récemment MuCEM (Musée des Civilisations Europe Méditerranée).

penser à la platine de disque qui était faite pour écouter de la musique et qui, tout à coup, est utilisée comme instrument de musique pour faire du *scratch*.

Cela peut aller plus loin... Madeleine Akrich précise qu'on peut parler, dans certains cas, non pas d'utilisateurs actifs, mais d'utilisateurs innovateurs qui sont engagés dans le processus d'innovation, au point que les concepteurs sont obligés de faire appel à eux. Elle cite des exemples dans la science avec les chercheurs. Moi j'ai pensé notamment au procédé *Floyd Rose* pour les guitaristes : quand on utilisait le vibrato ça désaccordait les cordes ; un travail a donc été fait par les industriels et les musiciens pour mettre au point un procédé permettant une utilisation sans désaccorder l'instrument.

Je serai un peu plus rapide sur deux autres théories qui vont nous permettre d'éclairer un peu les exemples que je donnerai ensuite.

1.2 Le braconnage comme théorie de la réception (Michel de Certeau)

Pour cette deuxième sous-partie, j'évoquerai la notion de *braconnage* chez Michel de Certeau.

Michel de Certeau, dans son livre collectif *L'invention du quotidien*¹² en 1980, a publié un article qui s'appelle *Lire : un braconnage*. Il essayait de mettre en évidence que les auteurs d'ouvrages avaient beau jeu d'écrire un livre en se disant que quand les récepteurs s'approprieraient le livre, ils penseraient alors de telle ou telle manière. Idem pour les médias qui font de la publicité.

En réalité tout est beaucoup plus compliqué. Certaines personnes, par exemple, commencent par la fin du bouquin ; d'autres sautent dix pages ou un chapitre... Il y a toutes sortes de manières de lire un livre, et, ensuite, toutes sortes de manières de se l'approprier, en fonction de l'originalité de la vie et du parcours de chacun. C'est exactement ce qui se passe pour la musique : la manière dont elle est conçue dépend beaucoup, en dernier ressort, du rôle actif du récepteur.

Contrairement à la sociologie de la traduction que j'ai évoquée plus haut, on se trouve ici dans un modèle, que je qualifierais de post-marxiste. C'est-à-dire qu'il y est encore maintenu une inégalité entre les producteurs et les récepteurs. Les firmes imposent et les usagers essaient de résister à ce qui est imposé. Il reste une relation de pouvoir inégalitaire structurante, qui est sans doute liée à l'époque de cette théorie.

Je propose ici un tableau de fonctions dans la théorie du braconnage¹³, que je vais vous commenter.

ACTEUR	LIEU	ACTION	NIVEAU D'ACTION	TYPE D'ABSENCE
Propriétaires	Terres occupées	Stratégies	Espace	Nomadisme éclectisme
Braconniers	Déplacement	Tactiques	Temps	Nomadisme

¹² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1- Arts de faire*, Gallimard, Folio Essais.

¹³ Voir notamment à ce propos : Eric Maigret, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2003

Sans débattre longuement, vous voyez que Michel de Certeau utilise des images. Il dit par exemple qu'on a, d'un côté, les propriétaires, ceux qui produisent les œuvres (aussi bien les auteurs que les grosses entreprises qui les commercialisent), et, de l'autre côté, ceux qu'il appelle les braconniers : les usagers. Les propriétaires adoptent des stratégies, ils sont dominants, mais les braconniers adoptent des tactiques pour résister aux stratégies.

Comme il s'agit de braconniers, se déplaçant sur les terres occupées par les propriétaires, il y aurait des niveaux d'action différents. Le braconnier fait usage du temps pour essayer de circuler sur l'espace qui est contrôlé par le propriétaire. Dans cette vision optimiste, on reste encore sur un passé théorique, on est sur un nomadisme du "faire avec"... Cela signifierait qu'il y a quand même beaucoup de contraintes qu'on ne peut pas briser.

Ce modèle, notamment chez les Américains dans les "cultural studies" des années 90, a été poussé plus loin. Certains ont dit qu'il n'y avait plus réellement de déséquilibre entre les récepteurs et les producteurs et que ceux que de Certeau appelaient les braconniers avaient aussi des stratégies. Il arriverait donc que les producteurs soient parfois eux-mêmes perdus face aux comportements des usagers.

Dans les théories de la réception, le rapport aux médias (mais aussi, relativement au sujet qui nous intéresse aujourd'hui, aux nouvelles technologies) n'est pas une simple consommation ; il faut tenir compte du discours des usagers ; il s'installe alors une négociation sociale qui infléchit la domination des médias.

Toutes les productions successives dont j'ai parlé au début peuvent engendrer autant de résistances à la circulation de la musique. Tendance à la circulation et résistances à la circulation engendrent le système dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui.

1.3 Codage/décodage et cultural studies

Mode hégémonique
Mode négocié
Mode oppositionnel

Le modèle du codage/décodage a été proposé par Stuart Hall, un théoricien anglais qui est l'un des fondateurs des *cultural studies* anglo-saxonnes. Il s'agit un peu de la même idée que celle de De Certeau, même si le schéma théorique, à la base, est différent.

S. Hall, lui aussi, part d'un schéma marxiste. Pour les gens qui ont un peu étudié cela ou qui s'y sont intéressés, vous savez peut-être que Marx est matérialiste : c'est selon lui l'infrastructure économique qui détermine la superstructure dans laquelle se tiennent les idées, mais d'où elles affirment pourtant leur maîtrise sur le monde matériel.

En gros, selon Marx, le changement vient de l'infrastructure, c'est-à-dire qu'il vient du mouvement du monde matériel, du monde concret, de l'économie. Il vient des rapports inégalitaires au sein du monde réel. Les idées dépendent donc en fait du monde réel. C'est-à-dire que, par exemple, dans le système capitaliste, les idées sont les idées des dominants capitalistes.

S. Hall utilise ce qu'on appelle le tournant gramscien, pour ceux qui situent un peu Gramsci¹⁴. Le théoricien italien dit que ce n'est pas simplement dans le matériel, mais dans les idées même qu'il y a des antagonismes. Il est l'un des premiers à mettre en avant, avec peut-être Edgar Morin en France, le fait que chez les producteurs, il y a aussi des hésitations, il y a aussi des conflits. Les producteurs ne sont pas une masse dominante homogène qui fait changer la société ; il s'agit aussi d'un ensemble hésitant et fragile. Le niveau de la production est aussi fragile que le niveau de la consommation.

C'est particulièrement au niveau de la réception et de la réappropriation des oeuvres, notamment musicales, que Stuart Hall propose son modèle codage/décodage.

On peut penser que les gens confrontés à une création vont modifier leur point de vue, réorganiser leurs idées, changer d'idéologie. Ce modèle est dit **modèle hégémonique**. Les choses sont évidemment plus complexes.

On se trouve, le plus souvent, dans un **modèle négocié**, ou le récepteur prend une partie et laisse une partie, ou dans le **modèle oppositionnel** : le récepteur a les outils conceptuels – ou se base sur une idéologie – qui lui permettent de décrypter ou de penser le contraire de ce qu'on lui dit ou de ce qu'il entend.

2- Exemples dans le cadre de l'histoire du support enregistré

Je propose trois sous-parties qui reprennent un peu les périodes historiques.

La première concerne les usages du phonographe.

2.1 Le phonographe et ses usages

Lorsque le phonographe a été commercialisé, Edison avait pensé, comme je vous l'ai dit en introduction, à plusieurs applications. La musique en était une.

On s'est assez rapidement rendu compte qu'on pouvait faire fructifier l'appareil en vendant de la musique, parce qu'on pouvait vendre des tas de produits, des tas de musiques différentes. On pouvait permettre aux gens de constituer des collections, c'est-à-dire donner aux gens l'habitude d'acheter des disques. C'est dans cette perspective, en tant que support musical, que le disque s'est avéré plus intéressant que le cylindre.

A mesure que la demande augmentait, on a créé des collections différentes. Le disque est passé d'un bien de luxe à un bien de consommation de masse. Au début on était sur la musique classique quand le disque était bien de luxe, ensuite, les Américains ont créé, comme vous le savez peut-être, des *series*, notamment les *race records* faits pour les Afro-américains, ce qui est devenu le r'n'b ; et pour les paysans blancs, le hillbilly ou la country ; pour les francophones de la Louisiane, le cajun, etc. On a donc créé quantité de *series*, et la musique a été vraiment le meilleur outil pour pouvoir faire fructifier cette invention-là.

Du point de vue de la réception, l'écoute elle-même transforme la manière dont on envisage la musique et la réception des oeuvres. Avec le disque, on passe d'une sphère

¹⁴ Antonio Gramsci (1891-1937), l'un des fondateurs du Parti communiste italien ; penseur marxiste, qui, entre autres sujets, réfléchit au rôle politique de l'hégémonie culturelle de la bourgeoisie.

publique à une sphère privée, c'est-à-dire qu'on peut écouter de la musique chez soi, on n'a plus besoin d'être en commun avec des gens (le public) ; avant le disque, il fallait au moins la présence d'une personne qui interprète la musique pour pouvoir en écouter.

On peut avec l'enregistrement revenir de nombreuses fois sur une même oeuvre enregistrée, ce que ne permettait pas l'interprétation en *live*. On assiste vraiment à une transformation de la manière dont la musique est envisagée.

Or, contrairement à ce qu'avait anticipé le fabricant, l'enregistrement va modifier l'écoute. Prenons par exemple le cas de la vitesse. Avec la mise au point du support phonographique, on peut par exemple écouter une oeuvre plus lentement qu'elle n'a été enregistrée. Charlie Parker disait faire cela, et beaucoup d'autres musiciens quand il y avait des passages un peu techniques, ralentissaient les disques pour essayer de retrouver la manière dont une phrase musicale avait été faite.

On peut aussi se servir de la vitesse pour créer des performances esthétiques. Pour les gens qui sont fans du rock allemand du début des années 70, je pense à Neu! Pour son album *Neu! 2*, qui manquait de morceaux pour la deuxième face... Le groupe a alors repris les morceaux de la première face et les a enregistrés en 18 tours, en 33 tours, en 45 tours, en 78 tours ... Il a décidé qu'il s'agissait de nouveaux morceaux.

Autre chose non anticipée : on va commencer à réclamer des interprètes. Auparavant, comme dans le modèle de l'écrit, c'était le compositeur et l'auteur qui étaient prégnants ; l'interprète était juste là pour donner vie à la composition. Les gens vont, petit à petit, avec l'enregistrement, se référer aux interprètes et non plus aux compositions (ce sont certains enregistrements qui deviendront les originaux, et non plus les participations des compositeurs). On va donc commencer à indiquer les noms de ceux qui interprètent sur les disques, ce qu'on ne faisait pas au début. Ensuite, on va acheter des disques pour les interprètes avant tout, on ne va plus s'intéresser aux compositions qui sont un peu comme une donnée préalable.

C'est d'ailleurs assez bizarre pour la musique classique. Je pense ici notamment au livre¹⁵ d'Antoine Hennion et Joël-Marie Fauquet sur Bach : ces auteurs discutent le fait qu'on puisse penser faire l'intégrale de Bach en CD. Bach, en effet, devait faire une messe toutes les semaines ou toutes les deux semaines ; il réutilisait donc plusieurs fois des plans qu'il avait déjà écrits pour d'autres contextes, etc. Faire une intégrale en retrouvant les différents morceaux, est-ce donc cohérent avec la vision de Bach ? Il faudrait dire en fait que chaque époque a une vision de Bach qui est la sienne.

Avec le développement de l'importance des interprètes, on va aussi assister à un développement des pochettes, à l'installation d'une culture de l'image, à l'émergence d'un disque-objet qui va prendre de la valeur et qu'on va s'approprier.

On retrouve là les théories sur l'objet, le paradoxe de la marchandise authentique, de l'objet qui aura vécu, qui ne correspond pas à l'objet manufacturé mais qui d'une certaine façon est devenu authentique. On va se l'approprier par ses craquements... Chacun va voir ses craquements aux différents endroits, pour le vinyle.

On passe, en quelque sorte, de la scène au disque comme élément premier d'un courant

¹⁵ Antoine Hennion et Joël-Marie Fauquet, *L'amour de Bach au XIXe siècle*. ENSMP, 2001.
Et, des mêmes auteurs : *La grandeur de Bach*, Fayard, 2000.

musical, le jazz en France en étant une des premières illustrations. Le jazz en France, c'est d'abord une culture de l'enregistrement, c'est la naissance des *blindfold tests* dans *Jazz Hot*, où l'on doit reconnaître les musiciens jouant sur certains disques.

L'idée du façonnage de l'oreille, est assez intéressante parce que, à chaque époque, des publicités affirment que le son est enfin *hi-fi*, qu'on tient le vrai son de la vie, que c'est le son ultime, que c'est d'une fiabilité incroyable, etc... De telles publicités existent dès le début du siècle. Voici un petit exemple proposé dans l'ouvrage *Discomorphose*¹⁶ : dans une enquête, Sherlock Holmes réussit à arrêter le coupable en faisant croire qu'il est dans la pièce à côté en train de jouer d'un instrument de musique, alors qu'il s'agit de la diffusion d'un 78 tours. Le coupable y croit vraiment : c'était un disque qui ressemblait vraiment à la réalité... Cela peut sembler étonnant car aujourd'hui, quand on écoute les 78 tours, ça n'a plus rien à voir...

Je pense aussi à des discussions que l'on a eues entre sociologues suite à une constatation qu'avait faite Marc Touché en allant visiter l'exposition *Lennon* à la Cité de la Musique, où les morceaux des Beatles qui étaient diffusés l'étaient avec des mégabasses, avec un son complètement transformé d'après ce que disaient pas mal de personnes : lorsqu'ils écoutaient les Beatles, ils avaient l'impression de ne pas reconnaître les morceaux. Selon eux, ce n'était pas du tout comme ça qu'ils étaient à l'époque.

2.2 Du vinyle au CD

Les musicologues ont fait beaucoup de travaux et se sont longtemps demandé pourquoi le format de la chanson durait 3 minutes, avec un enchaînement couplet refrain, alors que par exemple dans les musiques traditionnelles, on trouvait des morceaux construits sur un schéma répétitif qui pouvaient durer 10 minutes, 15 minutes, 20 minutes...

Peut-être que, et cela les musicologues le découvrent simplement maintenant, c'était lié à une raison technologique : le 78 tours 25 cm avait 3 minutes par face. Certains musiciens classiques, les rares musiciens classiques qui vont s'y intéresser, vont essayer de conceptualiser cela dans leur démarche. Je pense notamment à Stravinsky qui est le premier à composer une Sérénade en La, en 1925, qui va durer 3 minutes spécialement pour le disque.

Il y aurait beaucoup de choses à dire, notamment sur le classique, avec ceux qui ont senti qu'avec le disque, on avait le don d'ubiquité ; c'est le cas notamment de Karajan qui a été le premier à systématiser l'enregistrement de ses directions d'orchestre.

Mais pour en revenir aux 3 minutes, ce format est maintenu avec la naissance du 45 tours vinyle, le nouveau format de la pop. Le 33 tours 30 cm doit servir, lui, à la musique classique. Mais, après 68, quand les mouvements de la pop music et la contre-culture argumentent sur le fait que la musique qui compte c'est de la musique qui doit être de l'art,

¹⁶ *Discomorphose* : terme forgé par Antoine Hennion et son équipe dans l'étude : *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui* / Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Emilie Gomart. Paris : La Documentation française, 2000.

En 2004, le CREDOC a mené une étude sur la dématérialisation des pratiques de consommation : Mélanie Roustan, *Peut-on parler d'une "dématérialisation de la consommation" ?*, Cahier de Recherche n° 203, Octobre 2004. Un chapitre y est consacré au disque et à la discomorphose de la musique. Disponible en ligne : <http://www.credoc.fr/pdf/Rech/C203.pdf>

etc., on assiste à la naissance du *concept-album*. Le fait de se réapproprier le 33 tours, jusque-là réservé au classique, c'est une manière d'exprimer que cette musique contemporaine, la pop music, la musique planante, le rock progressif, etc., c'est aussi de l'art. C'est alors qu'éclate le format de 3 minutes.

Avec la cassette qui prend de l'importance alors que le vinyle est le support prégnant se développent les enregistrements qui vont donc s'effectuer à partir des vinyles. On peut écouter de la musique en voiture plus facilement, on peut l'écouter un peu partout, on peut se balader. L'enregistrement qui était privé redevient public d'une certaine manière.

Avec le walkman, on voit la vie d'une manière différente. On peut associer des paysages, des choses qu'on voit avec une musique qu'on écoute. En fait, il y a un aspect nomade. Il y a une relation temps/espace qui est totalement transformée.

Avec la cassette coïncide aussi l'apparition des premiers quatre pistes pour les petits groupes, les quatre pistes que chacun pouvait acheter... Il y a alors pas mal de bandes à l'envers qui commencent à apparaître parce que, sur le quatre pistes à cassette audio, vous enregistrez deux pistes sur une face et deux pistes sur l'autre face. Donc il suffit de retourner la cassette pour pouvoir écouter la musique à l'envers, les bandes à l'envers.

Avec le CD, le temps disponible devient plus important : on est autour de 60, 70, 80 minutes alors qu'avec le vinyle on était plutôt autour de 40, 45 minutes. Les artistes vont mettre du temps à exploiter ce nouveau support. Ils vont continuer à faire des albums parce qu'ils se sont dit qu'un album c'était un format qui était devenu un format esthétique, ce qu'il n'était pas forcément au début.

Progressivement, on va exploiter ce support avec des morceaux cachés, ou d'autres choses comme cela. J'ai juste un petit exemple sur ces usages. Je me rappelle que Katerine, le chanteur que vous connaissez sans doute, avait sorti son troisième album en 96, qui s'appelait *Mes mauvaises fréquentations*, sous forme de quatre mini-CD. Il disait que c'était un peu par nostalgie de l'époque du vinyle où on se relevait pour changer de face et où on s'imprégnait de la musique par face. Donc 4 mini-CD ça faisait comme deux albums, on était obligé de se relever quatre fois pour pouvoir écouter l'ensemble de l'œuvre !

Cela me fait penser aussi à une conférence de Gildas Lefeuvre que vous connaissez peut-être, qui était rédacteur en chef de *Musique Info Hebdo* et qui avait écrit un livre sur *Le producteur de disques*¹⁷, en 94. Il déplorait qu'avec la dématérialisation, on allait perdre la cohérence de l'album : les gens vont écouter les morceaux un par un, ils ne vont plus écouter une oeuvre globale, qui a été pensée globalement par l'artiste. Lors de cette même conférence, il y avait Rémi Bouton qui lui apportait la contradiction, en disant que le format album c'était justement un phénomène hyper circonscrit dans le temps. Mais il aurait peut-être pu ajouter que, si effectivement ce format était apparu à la fin des années 60, comme on l'a vu, cela faisait bien longtemps que les gens faisaient des braconnages avec les albums.

J'ai interrogé des gens qui, par exemple, faisaient des rayures sur leurs disques vinyles à l'endroit d'un morceau qu'ils n'aimaient pas, pour que le diamant saute à la plage suivante. On pense aussi aux enregistrements sur cassettes audio. Ces supports étaient, comme vous vous en rappelez peut-être, principalement standardisés sur des formats 60 minutes

¹⁷ Gildas Lefeuvre, *Le producteur de disques*, Dixit-Irma, Paris, 1994.

ou 90 minutes. Donc, si l'album faisait 32, 33 minutes, les gens coupaient les trois dernières minutes parce qu'ils disaient que cela ne servait à rien de dépenser une face de 45 minutes...

Autre exemple parmi d'autres, sur les supports CD cette fois, la touche aléatoire des lecteurs ou bien la programmation possible des différentes « plages » (selon le mot qu'on commençait d'employer) ou encore le mode *repeat* qui avaient déjà considérablement changé la manière dont on pouvait écouter un album.

On comprend donc comment les propos que je viens de tenir peuvent relativiser la polémique actuelle sur le « scandale » des téléchargements morceau par morceau (au détriment des albums) ou encore celles qui concernent l'écoute aléatoire d'une partie de sa discothèque sur i-pod.

2.3 Multiplication des données enregistrées et circulation de la musique : du physique au numérique

Je terminerai par la multiplication des données enregistrées et la circulation de la musique. L'élément principal c'est qu'on a une déconnexion de plus en plus importante entre ce que j'appellerais de manière un peu provocatrice la « musique vivante » et la « musique morte ». On dispose en effet d'un stock de plus en plus important de milliards et de dizaines de milliards d'enregistrements.

Un théoricien, un musicologue anglais qui s'appelle Philip Tagg¹⁸ a parlé de *rockologie*. Il disait que dans les années 80 on a assisté à un phénomène un peu similaire pour le rock à ce qui s'était passé quelques dizaines d'années avant pour la musique classique de la fin du XIXe. Dans les années 60 en effet, la plupart des disques de rock qui étaient vendus étaient sortis dans l'année, alors que, dans les années 80, la majorité des disques de rock qui étaient vendus étaient des disques qui étaient sortis plutôt dans les années 60 et 70. On avait donc une déconnexion entre l'état de la créativité et celui de l'écoute, des usages... Une période contemporaine et une période classique...

Le disque lui-même va être réutilisé comme matériel. On voit cela dans le rap ou dans la techno.

Sur un même disque écouté à un moment donné, on peut avoir des interprètes qui ont enregistré une partie musicale dix ans après d'autres interprètes. Dans ce que vous écoutez, il va y avoir deux instruments qui sont joués ensemble... à dix années d'intervalle. On peut même jouer avec des morts. Je pense notamment à *Free as a bird* des Beatles où la voix de John Lennon a été « exhumée d'un tiroir » par les trois autres, ou encore à Notorious B.I.G., dans le hip hop, qui sort assez régulièrement des albums malgré le fait qu'il soit mort en 1997.

Le disque devient un élément du spectacle lui-même. La discothèque remplace le dancing et le support enregistré remplace les musiciens. On va voir des *deejays*, c'est-à-dire qu'on va voir en spectacle vivant, des gens qui passent de la musique enregistrée. Cela serait quelque chose de complètement inconcevable pour les premiers deejays comme Alan Freed (rock'n'roll des années 50)... Le soir des shows de « DJ Alan Freed » dans des grandes salles, ce dernier se contentait en effet de présenter en direct les groupes qui

¹⁸ www.tagg.org

jouaient en live ! Il passait leurs disques lorsqu'il était à la radio, mais lorsqu'il était sur scène, lorsque le public se déplaçait, cela aurait semblé irrespectueux qu'Alan Freed se contente de passer des disques !

On se retrouve donc aujourd'hui, lorsqu'on écoute de la musique, comme face à une espèce d'hyper-textualité avec des tas de références, aussi bien avec les reprises – cela ça existe depuis longtemps - qu'avec les citations musicales dans les *samples*, les sons, etc. On est dans un monde ultra complexe où il faudrait avoir une culture très importante pour comprendre et pouvoir décoder l'ensemble des références citées dans les musiques qui sont jouées (même si cela n'est pas le but...).

Récemment, j'interviewais un disquaire qui me disait que maintenant ce n'était plus du tout comme avant, que les gens pouvaient assez facilement trouver la musique qu'ils recherchaient (contrairement aux années 70). Les gens qu'il voyait dans son magasin, quand ils commençaient à s'intéresser à un courant musical, pouvaient rapidement devenir des experts. Par exemple ils parlaient du garage mexicain 66-69. Les gens devenaient des ultra-spécialistes parce que, grâce à Internet, ils pouvaient creuser ce courant musical-là.

Il y a donc comme une sorte d'écrasement temporel dans lequel les enregistrements des musiques de toutes les époques peuvent être perçus ou abordés simultanément et avec autant d'intérêt, ce qui n'était pas du tout le cas dans les années 70 ou dans les années 80.

C'est là le signe de l'importance de l'innovation et de la réappropriation par les usagers dans la musique. De ce point de vue, on pourrait appréhender le web 2.0 comme un moyen pour chacun de faire partager sa lecture spécifique de la musique. C'est comme si on avait la possibilité de soumettre au monde sa propre compilation cassette, cette dernière devenant un élément qui peut à son tour être réutilisé.