



Pour une épistémologie du streaming.

L'invention d'une mélomanie et d'une histoire culturelle nomades.

Lorsque Theodor Adorno dénonçait « le caractère fétiche dans la musique », il décrivait le changement de la fonction sociale de la musique, sa marchandisation, comme l'effacement de la valeur d'usage au profit de la valeur d'échange cherchant « à se faire passer pour un objet de plaisir »¹. Le fétichisme, l'attachement à la valeur d'échange, s'accompagnait alors d'un phénomène de « régression de l'écoute » qu'Adorno ne considère pas comme un retour de l'auditeur à sa propre enfance, ni comme le signe d'une « baisse générale du niveau collectif » mais comme une forme simplifiée d'appropriation de la musique par l'auditeur. L'auditeur oscille « entre un profond oubli et une reconnaissance abrupte ». Cette écoute infantilisée est « atomisée »². Si l'on revient sur le fétichisme face aux objets culturels, en s'éloignant, peut-être provisoirement, du fétichisme de la marchandise qu'Adorno reprend à Marx, en adoptant une perception plus freudienne³... on trouve des fétichistes heureux : « la plupart de ses adeptes en sont très contents ou même se félicitent des facilités qu'il apporte à leur vie amoureuse ». Il ne s'agit pas ici de mettre en relation la forme d'attachement fétichiste à la valeur d'échange de la musique avec le complexe de castration. Quoi que l'hypothèse d'une logique d'accumulation d'objets culturels de jouissance pour combler un manque ou pour ne pas affronter l'altérité peut ne pas être exclue a priori. Nouveau regard jeté sur le collectionneur, qui accumule, échange, évalue. A l'ère de l'objet culturel analogique, le collectionneur occupe l'espace, son espace avec une multitude d'objets dont il vante la valeur. L'infantilisation du fétichisme musical décrite par Adorno n'est-elle pas accentuée chez tous les mélomanes, même les plus « avertis », par cette tendance à

¹ Theodor W. Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*. Surkamp Verlag, 1973, traduction française, Allia 2001, p.31.

² Ibid. pp. 49-50.

³ Sigmund Freud, « Le fétichisme » (1927), in *La Vie Sexuelle* (PUF 1969) in *Oeuvres complètes*, tome XVIII (PUF, 1994), pp. 133-138.

l'accumulation de disques, de cassettes audio, qui conduit en un sens à une dérivation du plaisir. Ainsi, l'Harpagon mélomane n'a pas besoin d'écouter ses disques pour en connaître la valeur, pour en parler avec ses pairs.



Du collectionneur au corpus

Comment les sciences humaines et sociales et particulièrement l'histoire culturelle ont-elles rendu compte de cette addiction dérivée ? En voyant l'évolution des -philies, le vieillissement des vieilles passions culturelles, l'émergence de nouvelles -philies liées à des affirmations générationnelles. L'idée de pratiques culturelles dérivatives est reléguée un peu vite au magasin des Antiquités, comme un reliquat d'archéo-marxisme réveillant la notion d'idéologie qui détourne des conflits de classe ou comme une lubie obsessionnelle. Tout se passe comme si la collection était toujours pensée comme une accumulation et jamais comme un manque. En considérant comme objet premier d'une approche historique une forme de phase chronologique légitimatrice de l'objet culturel, en plaçant les circuits de distribution, dans l'approche historique, avant l'acte de production lui-même, ne risque-t-on pas d'inscrire la recherche elle-même dans une logique fétichiste ? La façon dont la notion de corpus qui doit être a priori clairement défini avant que ne soit inscrite (ou subventionnée par une allocation) une thèse ou financé un programme de recherche ne conduit-elle pas à la généralisation de cette sensibilité fétichiste ? Si nous plaidons pour un « recentrage » de l'histoire culturelle vers les pratiques plus que vers les représentations, ce n'est pas pour revenir à une idée romantique de génie créateur intemporel. Ce n'est pas une forme de créationnisme anti-darwinien, renonçant à reconstituer les filières de transmission, à la génétique de l'œuvre ou à l'intertextualité. C'est simplement une reconnaissance que, dans ce qu'Arlette Farge appelle « le goût de l'archive »⁴, il y a autre chose que la volonté de parvenir à une forme d'exhaustivité préalable, qui épuise la capacité de l'historien à

⁴ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, 156 p.

construire et à interpréter. Assumer le manque, conserver le « goût de l'inaccompli », est une façon pour l'historien de ne pas tomber dans le fétichisme méthodologique qui n'est, en définitive, qu'une variante du fétichisme marchand dont il doit rendre compte. L'obsession du corpus qui pré-détermine chaque étude historique, comme dans la logique fétichiste, exprime une peur de la perte qui prend, aussi, la forme de la patrimonialisation. Patrimonialiser un corpus, vaste programme ! Difficile de ne pas penser que c'est le corps du père que l'on transmet. Un objectif digne du mausolée de Lénine. Le mot latin *corpus*, avant de prendre son sens scientifique et académique, pouvait désigner, selon les circonstances, un être vivant ou un cadavre, des atomes, le cœur d'un discours, la chair par opposition au squelette, le tronc par opposition à la tête, les organes génitaux. L'archivage systématique et la patrimonialisation institutionnelle sont bien évidemment des façons de contourner la question de la filiation et du père. Michel de Certeau a mis en évidence une forme d'exorcisme qu'exerce, dans son métier, l'historien : « Le « père » ne meurt pas. Sa « mort » n'est qu'une autre légende et une rémanence de sa loi. Tout se passe comme si on ne pouvait tuer ce mort, et comme si croire qu'on en a « pris conscience », qu'on l'a exorcisé par un autre pouvoir ou qu'on en a fait un *objet* de savoir (*un cadavre*), signifiait simplement qu'il s'est déplacé une fois de plus, et qu'il est là précisément où nous ne le soupçonnons pas encore, dans ce savoir même et dans le « profit » que ce savoir semble assurer »⁵.

Accumuler et préserver tout ne sont pas des actes évidents. Ils peuvent relever de la piété filiale. Ils peuvent être l'expression d'un sentiment d'urgence. Le travail de sauvegarde des archives du ghetto de Varsovie entrepris par *Oyneg Shabbos* et par Emanuel Ringelblum (1900-1944) n'a pas seulement été de préserver le plus de choses possibles mais a été de donner une valeur de source à des objets qui auraient pu sembler insignifiants : des notes manuscrites, des programmes de concerts... Le travail n'est pas en aval du corpus mais dans la constitution même de ce corpus. Et Ringelblum, en donnant de l'importance à la vie musicale et théâtrale qui se maintient dans les conditions épouvantables du ghetto, a montré que l'histoire culturelle était centrale pour comprendre comment survit une société dans les pires conditions. Cette histoire culturelle n'est pas une histoire des représentations mais bien une histoire de l'acte créatif qui inclut toutes les formes de récréation, d'appropriation, d'interprétation. C'est la raison pour laquelle il est urgent de revenir au lien qui unit l'histoire culturelle non

⁵ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*. Gallimard 1975, Folio, p. 359.

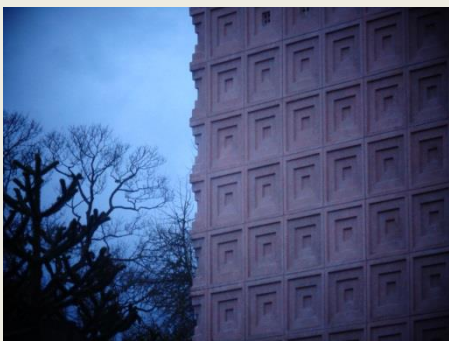
seulement à l'histoire des mentalités⁶ mais aussi à l'histoire agulhonienne de la sociabilité. L'acte créatif, même individuel, est bien un acte qui relève de l'histoire, dans sa dimension sociale, ou plutôt dans la façon dont il s'inscrit comme une forme de socialisation effective ou symbolique. Renonçons au schéma du génie créateur, de l'artiste thaumaturge mais ne renonçons pas à la dimension d'engagement du geste premier, même s'il naît de la transformation d'un matériau pré-existant. Si l'on peut admettre que toute création est récréation, il faut peut-être l'étendre en disant qu'elle est, par là-même, récréation. L'élaboration (ou l'intériorisation) d'une ligne mélodique ou le tracé d'une ligne sont des formes de socialisation non seulement parce qu'elles s'inscrivent dans un horizon d'attente (Hanns-Robert Jaus) mais aussi parce qu'elle peut nourrir une expérience hédoniste individuelle et possible dans des groupes de taille très variable. Impossible d'incorporer, de faire entrer dans le corpus, cette expérience de la création et de la récréation. La question de la multiplication ou de la démultiplication de la source se pose. L'œuvre unique a sa place en histoire. L'obsession de la recevabilité et de la représentativité du corpus conduirait à exclure une approche de l'unicum⁷, des œuvres uniques d'auteurs peu prolifiques, des hommes d'un seul livre, de Bernardin de Saint-Pierre à Alain-Fournier. Même si l'on considère que tout fait source, l'incorporation, l'entrée dans un corpus est le résultat de choix et de positions de pouvoir ou d'autorité. L'obsession sur le fait que la phase de la légitimation culturelle est nécessaire pour que l'objet devienne historique doit aussi être objet d'interrogation. L'histoire des cultures non légitimées est-elle impossible ou périphérique ? Ne risque-t-on pas de considérer comme relevant d'un processus de légitimation ce qui est avant tout un phénomène de sociabilité. Le fait de partager ne rend pas ce que l'on partage nécessairement meilleur mais cela crée une forme de communauté chaleureuse.

Poser en préalable à l'étude de la pratique la question de la légitimation revient en boucle sur la question de la reconnaissance externe nécessaire, en réduisant à ce moment de reconnaissance. C'est peut-être le triptyque consacré de l'histoire culturelle production/diffusion/réception qui (sur)détermine le moment de la production en le soumettant aux impératifs de l'époque. A force de voir derrière l'acte créatif l'« horizon d'attente », on risque de ne plus avancer. La peur de ce qui dans l'acte créatif (ou dans l'acte de réemploi, de détournement,

⁶ Philippe POIRRIER, « L'histoire culturelle en France. « Une histoire sociale des représentations » ». dans Philippe POIRRIER (dir.), *L'Histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Postface de Roger Chartier, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2008, p. 27-39.

⁷ Question largement évoquée lors des séminaires d'Agnès Callu, à l'Ecole des Chartes, 30 rue de Richelieu, consacrés, en 2014-2015, aux différentes approches du dessin.

d'appropriation, de parodie) est unique, en rupture, difficile (mais selon nous pas impossible) à replacer dans un schéma de causalité historique, tout cela a conduit l'approche historique à se concentrer sur l'étape de la légitimation. La question de la légitimation fondatrice d'une pratique culturelle ou d'une consommation culturelle n'est souvent qu'une question d'efficacité d'un système fétichiste de détournement de l'objet du désir. « Je suis un violoniste raté » affirmait avec sa verve agressive habituelle Antoine Goléa. Toutes les passions consommatrices ne sont pas, on s'en rend compte, aussi heureuses que celles des fétichistes rencontrés par Freud... mais toutes sont bien des objets historiques, légitimées ou non.



Retour à la trace.

La constitution de ce qui fait corpus à partir de la multitude des traces laissées est au cœur d'une épistémologie d'une histoire des pratiques culturelles. Michel Foucault posait la question à propos de l'œuvre littéraire. « Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment définir une œuvre ? »⁸. Cette différence, cette distance entre la trace figée et la mise en archive (ou la mise en œuvre qui exclut ce qui est hors d'œuvre) est explorée par Jacques Derrida dans *Mal d'Archive*⁹. Le fait d'ordonner, de consigner est un acte d'autorité qui ne remplace pas l'expérience passée et perdue. « Autrement dit, il n'y a pas d'archives sans pouvoir politique »¹⁰ et ce pouvoir commence à s'exercer dans la « sélection »¹¹.

Derrida insiste sur le fait que ce qui est stocké dans l'archive est l'empreinte, l'inscription, l'impression. Certes la technique n'est pas absente de cette histoire. Mais avant de reprendre comme une rengaine la formule de Walter

⁸ « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, no 3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104. (Société française de philosophie, 22 février 1969; débat avec M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.) Dits Ecrits Tome I texte n°69.

⁹ Jacques Derrida, *Mal d'Archive*. Galilée, 1995, réédition 2008, 168 p.

¹⁰ Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art. Collège iconique*. INA, 2014, p.59.

¹¹ Ibid. p. 60.

Benjamin¹², il est toujours utile de repérer ce que les sociétés attendent de l'innovation qu'elles produisent. Combien d'inventions oubliées sans usage social ? Jacques Rancière met bien en garde contre les usages simplificateurs de Benjamin¹³ et contre le mécanisme qui en cherchant à faire de l'histoire culturelle une histoire des techniques retombe parfois dans le mécanisme. Telle tendance esthétique et sociale attribuée à une mutation technique (la place de la photographie et la façon dont elle modifie notre perception du monde) a pu apparaître de façon presque concomitante à l'innovation technique dont elle est censée découler. Elle peut même en préparer la réception et la diffusion comme un « horizon d'attente » technologique. Dans le cas du rapport des consommateurs aux produits audiovisuels, le zapping a précédé la navigation à grande vitesse sur le net. On est dans un rapport comparable au temps.

Déjà le décalage entre l'archivage et le rapport immédiat au produit audiovisuel se ressentait avec la bonne vieille télévision. La loi du 20 juin 1992 a étendu à la radio et à la télévision le dépôt légal. On a ainsi stocké à l'INA des vidéos, des enregistrements. Si les moyens le permettent, tout est ou sera numérisé, et parfois accessible librement. Mais ce qui ne peut pas être numérisé, au moins pour le moment, faute de modèle, c'est le zapping, le passage d'une chaîne à l'autre, le mélange du son de la radio dans la cuisine et de la télévision dans le salon, quand ce n'est pas le son des programmes choisis par les voisins : l'heure de leur émission, les résultats sportifs du dimanche qui se mêlent au dernier tube. Et ce type de mélange qui contribue à créer un paysage sonore spécifique préfigure la multiplicité des sources simultanées dont Internet a élargi le rayon. Alors comment faire ? La démarche historique simple, ne négligeant pas le moment de l'intuition, est de repérer la trace, de façon proche d'une démarche archéologique pour s'approcher non de ce qui a été tiré du lieu et du moment de l'expérience pour être trié et stocké, éventuellement reproduit dans un autre « format » mais de l'expérience elle-même, de la trace première, brute, ni classée, ni définie. Henri Salvador chante *Zorro est arrivé*¹⁴ : « Mais bientôt, j'ai pris la deuxième chaîne car un vieux schnock parlait »... L'histoire culturelle ne peut se passer de ce type de sources qui se sont en grande partie inscrites dans les mémoires sans passer par l'archive, ni par la légitimation. La trace est accessible, nous dit Derrida, autrement quand elle s'inscrit dans le corps (circoncision, scarification...) sans passer par l'extériorisation de l'archive. La musique qui

¹² Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2013

¹³ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p.p.46-47.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=WDTIjOWKG-4>

entretient un rapport immédiat avec le corps, qui est ingurgitée comme les aliments, qui peut être physiquement insupportable, laisse des traces sans archive, sans patrimonialisation. C'est un flux et c'est bien ce qui nous imprègne. Peter Szendy reprend la métaphore qui désigne, en allemand, un succès, un tube : un vers d'oreille, une mélodie, parce que c'est la mélodie qui se glisse dans le corps comme un vers, jamais le rythme ou l'harmonie, l'air connu et reconnu qui se glisse par l'oreille et dont on ne parvient pas à se débarrasser¹⁵. Cette « bande-son de la vie » était là à l'époque du gramophone, du 33 tours, de la cassette audio, du mp3... Elle est, selon Peter Szendy, « un hymne intime à l'échange ».

L'archive ne remplit pas le désir de mémoire du moment de l'extase esthétique de l'audition ou de l'extase amoureuse associée d'une façon ou d'une autre à une musique. Jamais on n'archivera comme tel l'air du premier slow que j'ai dansé. On peut archiver les documents d'une histoire sociale des représentations plus aisément que les traces, les blessures et les joies d'une histoire des parcours créatifs qui ne cherchent pas à distinguer à tout prix ce qui est de l'ordre de la création et ce qui est de l'ordre de la consommation. Ce qui ne serait pas une démarche à proprement parler historique mais peut-être plus proche d'une démarche analytique serait de penser que la recherche de la trace tend à restituer un temps originel perdu. En revanche, une histoire culturelle des pratiques (incluant les pratiques « passives » qui ne sont jamais complètement de l'absorption indifférenciée) ne pousse jamais l'enquête jusqu'à la volonté de remonter à l'origine. La trace n'est pas l'objet. L'objet peut être perdu, volé, confisqué, désintégré, et la trace est toujours là. Prenons le risque d'un détour par un mythe, ce n'est pas une caverne, c'est un microphone très sensible, capable de capter des sons infimes et d'un système d'amplification très puissant. Posons l'hypothèse que le son se réverbère au loin dans d'autres galaxies. La vitesse de propagation du son est plus lente que celle de la lumière. Nous pourrions ainsi entendre les sons qui ont été émis sur la Terre il y a des siècles. Même si techniquement une telle captation était possible, elle n'apporterait peut-être pas grand-chose à la réflexion historique sur la place de la musique et du son dans l'évolution des sociétés. On ne pourrait peut-être pas mieux faire de l'histoire en ayant avec exactitude l'objet sonore mais pas la trace. Pas la peine de déplorer le disque perdu, le son perdu, la voix que l'on n'entendra plus pour faire de l'histoire, pas la peine de garder comme un trésor de guerre l'empreinte que l'on en a tirée, la recherche de la trace est une meilleure clef que la constitution préalable d'un corpus constitué par un acte de pouvoir et de « discernement » de

¹⁵ Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*. Paris, éditions de Minuit, 2008,

ce qui digne ou non d'y figurer. Dès lors que l'on est dans une logique archéologique préalable de repérage et de dévoilement de la trace, plus que dans une logique préalable d'accumulation d'éléments de corpus, les questions de classification des produits culturels (savants ou populaires, modernes ou classiques...) sont des constructions progressives et mouvantes.

Nous en arrivons bien à la question de ce que les sciences humaines et sociales ont à dire ou plus simplement peuvent dire sur le bain sonore et visuel généralisé dans lequel les individus sont plongés par Internet. On peut déplorer le relativisme culturel, l'absence de discernement, la superficialité de l'écoute. Cela n'aide guère à comprendre le mécanisme du streaming généralisé qui est devenu, plus qu'une esthétique, un mode de vie, un rapport au temps et au monde d'une grande instabilité. Avant de faire l'épistémologie du streaming, il conviendrait presque d'en faire la phénoménologie. Là encore, reprenant les réserves de Jacques Rancière face aux usages réducteurs des idées sur la « reproductibilité technique » de Walter Benjamin, nous serions tentés d'évoquer une révolution culturelle pré-numérique qui a décroisé les musiques avec le zapping généralisé, les genres musicaux de synthèse, l'émergence de la world music, l'accès à des rééditions délocalisées. Le numérique, qu'il soit pensé comme une possibilité de stockage ou de fluide, n'a fait en définitive qu'accélérer cette évolution du rapport des sociétés contemporaines à leur musique. La mélomanie dès la fin de l'âge de sa diffusion analogique avait commencé à sortir de l'âge de la passion monomaniaque pour entrer dans l'ère des passions plurielles. Les « fusions » musicales se sont ainsi multipliées, du jazz-rock à la world music.



La multiplication des bains.

Le collectionneur, l'archiviste, le mélomane ont en commun la volonté de classer, d'évaluer. Même si, dans une forme d'ouverture d'esprit, aucun jugement de valeur n'est effectué, ils procèdent à une forme d'évaluation, d'indexation (mot

dont on oublie qu'il peut désigner un repère mais qui est lié à l'inverse aux mises à l'index). Dans le domaine de la musique, ce geste d'évaluation implique un classement de « genre » (musical) et donc une autorité. Tout collectionneur de disque, tout amateur de musique se définissant comme mélomane passionné par un domaine, capable d'émettre un jugement sur la supériorité de telle interprétation, ne parle plus de la trace que la musique marque en lui mais de ce qu'elle signifie pour tous. Il évalue, comme un archiviste : « C'est cette évaluation des traces, avec une autorité et une compétence supposées, qui distingue l'archive de la trace » (Derrida)¹⁶. Toute la société qui a produit des successions de snobismes musicaux avec le wagnérisme et l'anti-wagnérisme, la jazzophilie, le goût ou l'horreur des reconstitutions de musiques baroques avec d'autres diapasons procède de cette affirmation de compétence qui exclut. La professionnalisation de la musique a fait le reste pour imposer des oppositions simples entre musiques populaires et musiques savantes¹⁷, classiques et contemporaines, européennes et « ethniques ». Mais les modes de diffusion de masse, les premiers phénomènes de « mondialisation » dès avant la Première Guerre mondiale ont en partie brouillé ces oppositions¹⁸.

Le terrain référentiel unique des mélomanes et des adeptes de la jazzophilie, du wagnérisme ou des musiques « ethniques » s'est transformé en quelques années, en particulier depuis les années 1960, en un lieu ouvert d'accumulation de systèmes culturels différents, voire contradictoires. Le terme qui renvoie à cette diversité culturelle est celui d'« omnivorisme » introduit dans la réflexion par Richard Peterson¹⁹. Le passage de l'omnivorisme analogique à l'omnivorisme numérique, considérés comme des pratiques culturelles créatives, est un objet d'étude qui aujourd'hui impose une étroite coopération interdisciplinaire. Il ne faut pas renoncer à reconstituer, tant qu'il en est temps, l'« omnivorisme » analogique devenu obsolète. Des programmes de recherche systématiques décrivant ou reconstituant ces discothèques s'imposent, avant qu'elles ne soient dispersées, jetées ou jetées en pâture aux marchands de collecteurs. Sur le principe, la plupart des historiens du culturel sont prêts à se ranger à l'idée qu'il faut se prémunir contre tout ce qui peut ressembler à un jugement de valeur esthétique. Que les plus mauvais romans, les plus mauvaises

¹⁶ Jacques Derrida, *Trace et archive* [...]op.cit. p.

¹⁷ Sophie-Anne LETERRIER, « Musique populaire et musiques savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 19 | 1999, 89-103.

¹⁸ http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=266#_ftnref2

¹⁹ Peterson Richard A., 2004. - « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, 36, 1, p.147. Voir également du même auteur « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 1992, n°21, pp. 243-258.

musiques ont tout autant leur place en histoire que les chefs d'œuvres. Mais comment faire pour construire une histoire d'un paysage sonore où se côtoient des phénomènes musicaux divergents ? Aucune piste n'est à négliger.

Le goût musical multiple fait peut-être passer d'une histoire culturelle du fétichisme à une forme de régression infantile cherchant dans la culture de quoi satisfaire des dispositions perverses polymorphes satisfaites d'afficher des goûts paradoxaux comme ceux des « adulescents » chérissant Casimir et Chantal Goya. Une recherche historique qui commence à classer ne parvient pas à rendre compte de ces glissements multiples, de ces classifications et dé-classifications. C'est la raison pour laquelle, nous aimerions poser ici l'hypothèse que le streaming n'est pas seulement une pratique culturelle à décrire et à comprendre dans des approches nécessairement interdisciplinaires, puisque, comme la pratique du zapping, il défie toutes les indexations et toutes les évaluations, mais qu'il est aussi une approche méthodologique qui peut convenir, peut-être de façon non exclusive, à l'histoire culturelle.

Admettons avec Frédéric Clavert, que « l'historien doit désormais acquérir des nouvelles compétences techniques », que son rôle se redéfinit dans des équipes interdisciplinaires mais aussi dans sa façon d'écrire l'histoire²⁰. Cela implique, comme le note Julie Demange²¹, que l'on agisse pour « favoriser une proximité dans le travail en direct sur les contenus audiovisuels et en même temps développer un dispositif en SHS qui pèse assez lourd pour la visibilité nationale (en terme de site et de moyens) ». Tous les chercheurs qui travaillent sur des sources audiovisuelles, en particulier en histoire culturelle, n'ont pas accès aux dispositifs destinés à « assurer la pérennité de ces contenus audiovisuels ». « Pour s'engager dans ces voies, poursuit Julie Demange, il faut des ressources humaines, techniques et financières. Il faut donc une volonté politique pour pouvoir assurer techniquement. » Ne préjugeons pas de la décision politique mais gageons que tous les acteurs de la recherche ne parviendront pas à être bien « évalués » (comme les « traces » décrites par Derrida), labellisés, et n'auront pas les moyens nécessaires pour être incorporés aux institutions disposant de la « visibilité nécessaire » qui renforcera, en chaîne, les moyens dont elles disposent.

²⁰ Frédéric Clavert, « Vers de nouveaux modes de lecture des sources » in Olivier Le Deuff (dir.), *Le temps des humanités digitales. La mutation des sciences humaines et sociales*.

²¹ Julie Demange, « L'audiovisuel dans la recherche en SHS, quelles spécificités, quelles difficultés ? », Compte rendu de la séance 3 « archives audiovisuelles et recherche » du Consortium Archives des Mondes Contemporains, 12 février 2015.
<http://arcmc.hypotheses.org/2124#more-2124>

Le streaming méthodologique est donc une science du pauvre, mais espérons-le, pas une pauvre science. Une approche épistémologique qui procède du streaming doit procéder, nous l'avons suggéré plus haut, d'une forme de phénoménologie. Tous les mélomanes avides de partager leurs passions et leurs découvertes avec leurs amis plus ou moins virtuels s'interrogent pour savoir ce qui fait que cet extrait musical sera apprécié ou non par les autres auditeurs. On « like » parce que l'on retrouve quelque chose que l'on croit avoir toujours apprécié, parce que l'on ressent le choc d'une découverte, parce que l'on croit que l'on se définit socialement et culturellement ainsi auprès des autres... Toutes les musiques ne sont pas aptes à attirer ces formes d'adhésion.

Comment le chercheur passe d'un univers sonore à un autre et reconstitue les associations sonores et visuelles, les formes d'appropriation et de création, de récréation et de récréation qui sont pratiquées dans des sociétés données à des moments donnés ? Ce genre d'exercice est nécessaire et, si l'on estime que l'on a des choses à dire et à faire en recherche sans être dépendant de l'évaluation des décideurs politiques et des institutions régulatrices, il faut apprendre à travailler, — nous chercheurs qui ne voulons pas que notre autorité et notre compétence ne fassent que plaquer un classement sur un phénomène vivant complexe, présent ou passé — avec peu de moyens, avec des bénévoles auxquels on ne prétend pas « donner la leçon », et parfois à travailler seul en attendant que la « volonté politique » se penche sur notre travail.



Protocole du chercheur solitaire face au streaming.

Il s'agit de passer au travail concret de streaming, d'imaginer un exercice précis de recherche appliquée pour voir de quels outils théoriques on peut avoir besoin. Posons un moment une hypothèse qui relève de la métaphore. Le streaming est une discipline comparable à la mécanique des fluides. Or, il semble que la recherche, dans ce domaine, cherche des modèles de description des mouvements des fluides recourant à la résolution numérique d'équations : un

beau défi pour les sciences humaines et sociales, qui consiste à partir de l'exercice du streaming méthodologique en essayant de partir des traces et de mettre en évidence des phénomènes de circulation culturelle, par exemple à partir de la musique (ce qui implique d'élargir l'approche aux visuels ne serait-ce qu'avec les pochettes de disque). L'idéal serait d'avoir, sinon des modèles mathématiques, du moins un certain nombre de concepts, d'idées décrivant des modalités de transmission, des phénomènes d'accélération ou de ralentissement, des réinventions, des parodies, des appropriations contradictoires, des exemples de « dissociation de l'héritage » (Maurice Agulhon). Ce n'est pas seulement une géographie des transferts culturels ou des maillages mais une approche de la modalité de la circulation, de la façon dont cela circule, avec parfois chez l'auditeur des passages d'une musique à l'autre, par exemple dans la constitution de « play lists » qui est une véritable pratique créative, des associations « libres » intéressantes à décrypter.

Passons à la pratique. Je prends un exemple. En janvier 2013, une forte pression a été ressentie du côté de l'histoire contemporaine pour commémorer le cinquantième anniversaire du Traité de l'Élysée. De telles occasions sont une façon pour les chercheurs de démontrer aux collectivités et aux politiques qu'ils sont « en prise » avec les vrais problèmes sociaux et que de ce fait, ils méritent particulièrement d'être soutenus. Ce qui « fait du lien social », ce qui « fonde » et « refonde » mériterait plus d'être soutenu qu'une recherche faite simplement pour comprendre comment ça marche (ou non).

Je veux proposer une lecture des relations franco-allemandes à partir de la musique et de la chanson. Je suis contemporanéiste et pour moi la question naît avec Madame de Staël. Mais je décide de me concentrer sur l'après 45... Quelques incursions pour marquer l'ancienneté d'une construction culturelle en miroir. Quand les Français considèrent que les Allemands sont romantiques... puis qu'ils deviennent de redoutables soldats. Musset répond par le *Rhin allemand à die Wacht am Rhein*. Dans la floraison de chansons patriotiques pleurant l'Alsace et la Moselle perdues, où s'est illustrée la chanteuse italienne immigrée Amiati (1851-1889), je retiens arbitrairement une chanson de Dalbret²², chantant en 1911, le destin d'un Alsacien engagé dans la Légion, et maltraité par ses compagnons d'armes comme « un vulgaire prussien » à cause de son accent mais qui finit en combattant par gagner l'estime des officiers et des hommes. Le

²² http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/dalbret/dalbret.htm

risque de se laisser distraire est comparable à celui que l'on éprouve en commençant à dépouiller de la presse, en s'attardant sur les publicités. J'essaie donc de maintenir le cap et de garder en mémoire l'objet recherché. Une chanson comique dénonce Hitler en 1938, *Il travaille du pinceau*²³, chantée par Georgius qui dit préférer Charlot et cite l'Allemagne comme le pays qui a donné « Weidman le tueur ». Eugen Weidman, né à Francfort-sur-le-Main en 1908, est un assassin. Condamné à mort, il a été exécuté le 17 juin 1939. L'exécution, la dernière en France à avoir eu lieu en public en raison des mouvements de foule qu'elle a provoqués, a été filmée²⁴. C'est dire que le streaming qui semble permettre un joyeux parcours de chansonnette en romance ne met pas à l'abri des questions éthiques. Dans les années 1930, la musique et la chanson sont des terrains d'échange franco-allemands en grande partie gommés des représentations. Le célèbre groupe vocal berlinois des *Comedian Harmonists* chante également en français²⁵, avant d'être dispersé par la politique nazie et la persécution de ses membres juifs. Des personnalités inclassables passent d'une culture à l'autre. Marianne Oswald, née à Sarreguemines, contribue à faire connaître Brecht et Weill en France²⁶. Elle chante une chanson cocasse, fruit de l'improbable coopération entre le musicien classique contemporain communiste Hans Eisler et le parolier humoriste Jean Nohain²⁷. Le passage des artistes juifs allemands et des opposants au nazisme a eu plus d'effets que ce qui est retenu dans les histoires des chansons. La chanteuse Eva Busch, compagne du chanteur communiste Ernst Busch, exilée en France enregistre en octobre 1940 une magnifique version de *Bel Ami* : Maupassant revu par le compositeur Peter Kreuder²⁸... Mais un étrange phénomène d'oubli et de déni s'empare de ces traces du passage en France des Allemands exilés.

C'est peut-être lié au succès des processus d'appropriation. Qui se souvient de la version originale allemande de succès de chansons comme *Avoir un bon copain*²⁹ ou *Ce n'est que votre main, Madame*³⁰? L'appropriation est parfois objet de polémique ; lorsque les groupes féministes reprennent pour *L'hymne des*

²³ http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/paroles/il_travaille_du_pinceau.htm

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=VJdhePPvxjY>

https://www.youtube.com/watch?v=_kSiHve-BaE

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=9d27Kjpc4IY>

²⁶ https://www.youtube.com/watch?v=NTZbkhR_OGQ

²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=_ZEAQOK20aI

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=K9exSHA8xCk>

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Y0oHvWSKklw>

Et <https://www.youtube.com/watch?v=u8h8ca5zn5Y>

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=HNOFF03ITcY>

https://www.youtube.com/watch?v=q_guxRtoZB8

femmes, l'ancien chant des déportés, *Le Chant des Marais* (Moorsoldatenlied), cela provoque des protestations d'associations d'anciens déportés. De même, lorsque Dominique Grange reprenant le mot d'ordre de soixante-huit « CRS=SS » donne à son « A bas l'Etat policier »³¹ un thème musical rappelant le chant *Ein Heller und ein Batzen*, (« Heidi, Heido »), la transposition de la violence policière à un autre contexte est faite de façon provocatrice.

L'idée que le Traité de l'Elysée devait être un objet de commémoration avait en 2013 quelque chose de consensuel. Et la chronologie peut aider à mettre en évidence l'inscription dans les mémoires, la trace, indépendamment de la question de l'archivage numérisé puisque, depuis l'édition d'un CD, c'est bien chose faite, sans qu'il y ait besoin de dire que l'on accède à un document inédit livrant une vérité jusqu'à ce moment cachée. Il s'agit simplement de la chanson de Barbara, Göttingen³², également enregistrée en allemand³³. Mais la mise en évidence des conditions culturelles d'une réconciliation politique minimise peut-être la persistance des stéréotypes. Nous avons évoqué plus haut Henri Salvador qui n'a pas hésité à caricaturer les Allemands dans une chanson qui ne figure pas parmi ses plus célèbres, *Quand on travaille, on travaille, (quand on rigole, on rigole)*³⁴. A côté de cette histoire des représentations, le streaming permet aisément de repérer les circulations d'objets culturels : les chanteurs et les chansons qui s'exportent. Charles Aznavour peut chanter en allemand³⁵, mais il a été plus loin en bouleversant la représentation de l'Allemagne dans le film de Cayatte *Le passage du Rhin*. On peut multiplier les exemples des chanteurs reconnus en France s'exportant en Allemagne, certains à l'occasion (Georges Moustaki³⁶), d'autres de façon plus systématique (Mireille Mathieu³⁷). Il peut être plus significatif de voir comment les questions de représentations figent les échanges franco-allemands. La *Goualante du Pauvre Jean* de Piaf³⁸ devient *die feinen Leute von Paris* (« Les braves gens de Paris »)³⁹, alors que de l'autre côté, on oublie que les caricatures de l'Allemagne existent déjà à l'intérieur même des

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=IYMXV1vFxQQ&list=PL2t7IRU3-5B7j2XXbDsZUZSFNVEXmpMTa&index=3>

³² <https://www.youtube.com/watch?v=wBnuBBRTg9g>

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=C8sVd3cmNQ4>

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=xOeqGrJbREg>

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=fhWkQgfDrfY>

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=RmG6eJHAtNM>

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=78a2NYmgGZI>

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=NVa2ejg6YuQ>

³⁹ http://www.myvideo.de/watch/9561223/Gerhard_Wendland_Mona_Baptiste_Bully_Buhlan_Albert_Raisner_Lou_van_Burg_1980 [après 6 minutes, et Albert Raisner à l'harmonica]

cultures régionales allemandes. « Le petit chapeau tyrolien » est interprété par André Verchuren comme une galéjade joyeusement germanophobe⁴⁰, largement reprise dans le répertoire de bal des accordéonistes, alors qu'en Allemagne, la même mélodie était déjà connue comme une plaisanterie « tyrolienne », le chapeau tyrolien (et donc autrichien ou du Haut-Adige) était chanté par l'étonnant Billie Mo⁴¹, chanteur d'origine jamaïcaine, posant volontiers en costume traditionnel tyrolien-bavarois et reprenant par ailleurs le répertoire international⁴². Car France et Allemagne sont des lieux où se manifestent de façon équivalente la variété internationale et des artistes exportant leur production en Italie ou dans les pays anglophones : les sœurs Kessler⁴³, Caterina Valente⁴⁴ puis Demis Roussos⁴⁵ ou Nana Mouskouri⁴⁶.

Dès lors que l'on étudie les échanges culturels franco-allemands en cherchant à associer pratiques et représentations, on retrouve les mêmes formes de transferts, de blocages et d'accélération. Après la Seconde Guerre mondiale, la musique française contemporaine devient concrète et utilise les sons réels transformés par les techniques du magnétophone (Pierre Schaeffer) alors que la musique allemande est électronique, synthétique (Herbert Eimert). La synthèse ne se fait qu'en 1956 avec le *Chant des Adolescents* (« Gesang der Jünlinge »)⁴⁷ de Stockhausen. Mais, dans ce domaine également, on n'assiste pas à un tête-à-tête franco-allemand et la musique contemporaine internationale découvre en même temps des Italiens (Berio, Nono, Maderna) ou des Argentins (Kagel).

La méthode du streaming généralisé donne à la recherche en histoire culturelle une souplesse qui évite d'achopper sur la question des échantillons, des qualifications, des évaluations. Je la soumetts à la « communauté scientifique » qui peut apporter des conseils, des précisions, des aides, sans qu'il soit question de demande de financement, de labellisation ou d'évaluation. Cette réflexion est ainsi proposée à l'ensemble de ceux qui considèrent que l'histoire culturelle ne peut pas contourner la question de l'usage des sources numérisées et des

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=EwVRpmEVcpl>

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=X9FgN2jWarA>

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=7quwvruqCZk>

⁴³ Des jumelles qui ont fait carrière en Italie, dans les pays anglo-saxons, en France. Une évocation de leur carrière (en allemand) : <https://www.youtube.com/watch?v=nFIRCXasj7k>

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=lyRm5kc9ZUY>

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=99PyFT6w8sk>

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=c4aE7E8bzd0>

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Y1Psx24n3rM>

approches interdisciplinaires. Des projets, portant sur des objets plus ou moins monographiques ou comparatifs, peuvent être déposés pour amplifier et diversifier cette approche. Mais tous les avis, suggestions et critiques sont dès à présent les bienvenus pour mieux formuler ce questionnement, qu'il s'agisse de l'orienter vers la constitution de nouveaux stocks de sources ou de mieux utiliser les fluides. « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ».

Didier Francfort, IHCE, Lunéville le 14 février 2015.

