

## Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin

### Rock Music, the Phonograph and Cinema: On a Theoretical Thought Unthought by Walter Benjamin

Jean-Pierre Sirois-Trahan

Volume 24, Number 1, Fall 2013

Nouvelles pistes sur le son. Histoire, technologies et pratiques sonores

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1023112ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1023112ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sirois-Trahan, J.-P. (2013). Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin. *Cinémas*, 24(1), 103–130.  
<https://doi.org/10.7202/1023112ar>

Article abstract

The goal of this article is to better understand, from a critical perspective, Walter Benjamin's thoughts on recording by comparing two media for technological reproduction, the phonograph and cinema, examining in particular the later development of the phonograph which made rock music popular. In the past few years, several musicologists and theorists of popular music have used the cinematic medium to describe rock music. The author proposes to extend the analysis of these diverse analogies with cinema in order to better understand what pertains to capturing, to reproduction, to mass duplication and to editing/mixing. He will revisit the work of Walter Benjamin, in particular by examining what he said about the phonograph in his own day, comparing it to cinema for its technological reproducibility. For Benjamin, cinema goes much further by virtue of the role of the filmmaker, who reveals the "visual unconscious." Does not rock music, which Benjamin could not foresee, create, precisely, an auditory unconscious?

# Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin

Jean-Pierre Sirois-Trahan

## RÉSUMÉ

Cet article a pour objectif de mieux comprendre, dans une perspective critique, la pensée de Walter Benjamin sur l'enregistrement en comparant ces deux dispositifs de reproduction technique que sont la phonographie et le cinéma, et notamment en questionnant ce développement ultérieur de la phonographie qu'a permis la musique rock. Ces dernières années, plusieurs musicologues et théoriciens de la musique populaire ont fait appel au cinéma en tant que dispositif pour décrire celui de la musique rock. L'auteur de cet article propose d'approfondir l'analyse de ces différentes analogies avec le cinéma afin de mieux comprendre ce qui relève de la captation, de la reproduction, de la duplication de masse et du montage/mixage. On aura l'occasion de revisiter les écrits de Walter Benjamin, notamment en scrutant ce qu'il dit sur la phonographie à son époque, dispositif qu'il rapproche du cinéma par la reproductibilité technique. Or, pour Benjamin, le cinéma va plus loin grâce à la réalisation, qui permet de mettre au jour « l'inconscient visuel ». Le rock, que le philosophe ne pouvait pas prévoir, ne donne-t-il pas justement accès à l'inconscient auditif ?

Si l'on eût recours au Cinématographe, c'est pour accélérer le monde à la façon du rock'n'roll. [...] Défigurer l'instant pour qu'il écume, et détonne parmi les discours convenus !

F. J. Ossang (2013)

La présente réflexion prend pour butée l'étonnement que suscite un *impensé* au cœur de la théorie de Walter Benjamin sur la « reproductibilité technique », à savoir l'importance de la phonographie<sup>1</sup>. Le philosophe fut l'un des premiers à explorer la voie

qui consiste à tenter de comprendre comment des innovations technologiques modifient les théories esthétiques. Dans ses analyses célèbres, il chercha précisément à théoriser, à la suite d'une remarque de Paul Valéry, en quoi la « partie physique » d'une œuvre et « la technique » transforment notre compréhension de ce qu'est l'art et permettent de construire de nouvelles subjectivités, de nouvelles visions du monde. Autrement dit, comment les innovations obligent les penseurs se penchant sur l'esthétique à s'interroger sur le fondement même de leur pratique et de leurs objets d'étude.

Cet article a pour but de discerner en quoi ces deux pratiques artistiques que sont la musique rock et le cinéma partagent un certain nombre de traits technologiques qui en font des arts voisins, sinon des arts jumeaux, ne pouvant être possibles qu'au sein de la modernité, et comment cette parenté technologique permet de penser l'un en regard de l'autre<sup>2</sup>. Arts faits de plusieurs pratiques artistiques, arts de masse liés à des procédés industriels, le rock et le cinéma mettent à mal la valeur auratique liée à la fonction cultuelle, quasi religieuse, de l'œuvre d'art classique et, partant, se révèlent être des arts modernes fondés sur le choc. Cet effet de choc est lié, en grande partie, au fait qu'ils sont des arts constructifs fondés sur l'enregistrement. Aussi, avant de se pencher sur le rock, pratique que Benjamin n'a évidemment pas connue, il faut commencer par comprendre ce qui en constitue le fondement, c'est-à-dire la phonographie comme dispositif — l'enregistrement et la reproduction sonores. Cet article aura donc deux volets qui vont s'articuler l'un avec l'autre pour à la fois éclairer les fondements du rock en interrogeant la reproduction sonore à partir de la pensée benjaminienne et comprendre pourquoi cette pensée fait l'impasse sur la phonographie en développant l'analogie du rock avec le cinéma.

### **Deux graphies de la réalité : *phono* et *cinéma***

Techniques permettant de représenter les apparences de la vie, la phonographie et le cinéma ont beaucoup en commun. Les deux inventeurs du phonographe, le poète Charles Cros et l'ingénieur Thomas A. Edison, ont aussi conçu des dispositifs « cinématographiques ». En 1867, chose méconnue, Cros dépose

un pli cacheté à l'Académie des sciences pour un *Procédé d'enregistrement et de reproduction des couleurs, des formes et des mouvements*<sup>3</sup>. En 1877, il décrit le principe de son Paléophone (« voix ou son du passé »), quelque temps avant qu'Edison fasse de même avec le Phonograph. À ce qu'on sache, jamais Cros n'a parlé de coupler ses deux inventions, que séparent une dizaine d'années. Pourtant, le titre du second pli (*Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe*) semble dériver du premier. Dans son poème « Inscription » du *Collier de griffes* (Cros 1908, p. 167-168), il ne parlerait que de photographie des couleurs et de phonographie en ce qu'elles permettent, prétend-il, de « montrer le monde nouveau » :

J'ai voulu que les tons, la grâce,  
 Tout ce que reflète une glace,  
 L'ivresse d'un bal d'opéra,  
 Les soirs de rubis, l'ombre verte  
 Se fixent sur la plaque inerte.  
 Je l'ai voulu, cela sera.

Comme les traits dans les camées  
 J'ai voulu que les voix aimées  
 Soient un bien, qu'on garde à jamais,  
 Et puissent répéter le rêve  
 Musical de l'heure trop brève ;  
 Le temps veut fuir, je le soumets.

Son ami Villiers de L'Isle-Adam y pensera, lui, au couplage des trois inventions dans la scène de cinéma musical en couleurs de son *Ève future* (1886)<sup>4</sup>. Dans *Le château des Carpathes* (1892), Jules Verne décrira une séance de Pepper's Ghost couplée à un phonographe, dispositif que l'on prend souvent à tort pour du cinéma sonore. Quant à Edison, son Kinetoscope n'est autre qu'une invention, en quelque sorte dérivée, permettant de faire pour l'œil ce que le phonographe fait pour l'oreille, selon une note célèbre de 1888<sup>5</sup> :

I am experimenting upon an instrument which does for the eye what the phonograph does for the ear, which is the recording and reproduction of things in motion, and in such a form as to be both cheap, practical and convenient. This apparatus I call a Kinetoscope "moving view." In the first production of the actual

motions that is to say of a continuous opera the instrument may be called a Kinetograph but its subsequent reproduction for which it will be of most use to the public it is properly called Kinetoscope [...].

Il commencera par produire un phonographe optique (des photographies en spirale sur un rouleau recouvert de celluloïd). Plutôt que le Kinetoscope avec une image seule, ce sera le Kinetophone, alliance du Phonograph et du Kinetoscope, qui sera l'horizon premier de sa quête. Amateur d'art lyrique, il cherchera avec acharnement jusqu'en 1913 à inventer le dispositif qui permettrait cette « fantasmagorie de l'intérieur » (Benjamin 1935, p. 56), qui consiste à faire en sorte que chaque spectateur puisse voir et entendre un opéra dans le confort de son foyer, comme un journaliste qui lui rend visite l'affirme en avril 1895 :

We are progressing, progressing, he said, when informed that his retreat had been invaded for the purpose of getting information concerning the latest and the greatest of his inventions, the one which is being eagerly awaited and which very few have had a chance to see. That is the combination of the phonograph with the kinetoscope, the contrivance to which Mr. Edison applied the term kinetograph [note de l'auteur : ce dispositif sera finalement appelé Kinetophone] on this occasion.

The object of this machine, he said, is to afford the spectator two inventions in one. That is, two senses are simultaneously appealed to. Suppose, we will say, an opera is to be reproduced. The phonograph already repeats the sound. The kinetoscope affords a view of the movements. Now, however, we wish to combine the two, and combine them far more effectively than ever their distinct elements have heretofore been rendered by separate instruments.

Thus, if one wished to hear and see the concert or the opera, it would only be necessary to sit down at home, look upon a screen and see the performance, reproduced exactly in every movement and at the same time the voices of the players and singers, the music of the orchestra, the various sounds that accompany a performance of this sort, will be reproduced exactly. The end attained is a perfect illusion. One really

HEARS AND SEES THE PLAY,

because the conditions precedent to the suitable impressions upon eye and ear are obtained (anonyme 1895, p. 3).

Dès les débuts, plusieurs commentateurs du cinéma ne peuvent s'empêcher de voir la parenté entre les deux inventions. Probablement à cause de la précellence du Phonograph, le couplage dans un dispositif pleinement audiovisuel est l'horizon d'attente à l'aune duquel on juge la mutité du premier cinéma. Dans la presse montréalaise, après la première du Cinématographe Lumière, l'un des journalistes présents termine ainsi son compte rendu : « Pour rendre l'illusion complète, il ne manquait que les couleurs et le phonographe, reproduisant les sons. On y arrivera sous peu, croit-on » (anonyme 1896, p. 1). Le billettiste Jean Badreux, pseudonyme d'Henry Roulland, est plus lyrique quelques mois plus tôt dans sa description de cet appareil dont il n'a pas encore eu la chance d'admirer de visu les possibilités :

L'addition du phonographe à cet ingénieux appareil complète l'illusion, et pendant que celui-ci expose les êtres, celui-là fait entendre les bruits. Les formes et les voix combinées, cela constitue la vie, ou du moins ses apparences (reproduit dans Gaudreault et Sirois-Trahan 2002, p. 31-32).

En 1911, G.-M. Coissac (cité dans Raynauld 2003, p. 120) fait du phonographe le maillon faible dans cette visée du réalisme intégral, faiblesse due aux imperfections de l'appareil quant à la fidélité acoustique : « Le jour où le phonographe reproduira sans altération les diverses valeurs phoniques, la vie intégrale sera reconstituée. » Dans ce rêve idéaliste de la reproduction parfaite de la vie, le cinéma ne sera rapproché du phonographe qu'à ses débuts, alors qu'il n'est lui-même tout au plus qu'un dispositif de captation-restitution. Le cinéma aura un autre destin, qui lui assurera une légitimité artistique par le développement du découpage et d'une *instance réalisante*, et il faudra attendre le rock et la musique concrète pour que la phonographie ait un destin parallèle, comme on le verra.

### **Walter Benjamin et la reproduction technique**

Il est étonnant de constater que, dans toute l'œuvre de Benjamin, la phonographie n'occupe qu'une place négligeable. Est-ce un parti pris, une forme d'idiosyncrasie, ou cela relève-t-il d'une incapacité à étudier sérieusement les possibilités de la

phonographie? On ne saurait le dire. Peut-être est-ce une façon de se démarquer d'Adorno, qui s'intéresse à la musique. Il n'en demeure pas moins qu'il parle de phonographie dans les trois versions de « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique » (Benjamin 1935a, 1936 et 1938). De cette réflexion sur le fondement ontologique des techniques de reproduction, il faut se demander quelle est l'historicité à partir de laquelle parle Benjamin, lui qui écrit un peu après le début du parlant. Selon lui, le cinéma partage le trait de la « reproduction technique » avec la photographie, mais également, précise-t-il, avec la phonographie.

On sait que Benjamin voyait dans sa « Petite histoire de la photographie » (publiée en 1931) et dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (différentes versions entre 1935 et 1938) les deux mouvements d'un même développement conceptuel, plusieurs parties se retrouvant dans l'un et l'autre texte. Bizarrement, la phonographie est en quelque sorte oubliée en chemin. Elle ne fait l'objet d'aucune petite histoire de la reproduction technique du son. L'invention récente du parlant est peut-être en cause puisqu'elle pouvait réduire la portée révolutionnaire qu'il voyait dans le cinéma muet, art de l'image d'où il tire la plupart de ses exemples filmiques. Ironiquement, on peut voir l'article le plus célèbre de cet auteur comme une façon de préserver l'aura du cinéma muet quant à l'évolution technologique que constitue l'avènement du parlant. Il affirme d'ailleurs que celui-ci est une régression qui n'est pas sans rapport avec le fascisme comme réponse simultanée à la crise de 1929. Reprenons les différentes étapes de la réflexion de l'auteur pour retrouver où la phonographie passe à la trappe conceptuelle.

Benjamin commence par isoler la *reproduction*, qu'il retrouve dans l'art depuis toujours, par exemple lorsqu'un faussaire ou un assistant reproduisait une toile de maître. Quant à elle, la *reproduction technique* existe — on l'oublie souvent — depuis l'Antiquité, mais elle semble, dans la succession des inventions, s'accélérer avec la modernité. Benjamin décline toute une série de procédés : la fonte et l'empreinte chez les Anciens, puis la gravure sur bois, la gravure sur cuivre et l'imprimerie au quattrocento, la gravure au burin et à l'eau-forte ensuite. À la fin du

XVIII<sup>e</sup> siècle, la lithographie (impression sur pierre) permet à l'art graphique d'être reproduit en masse de façon quotidienne, accompagnant ainsi l'essor de la grande presse du XIX<sup>e</sup>.

L'étape suivante, la naissance de la photographie, sera l'occasion d'un autre saut que Benjamin résume en disant que la main est remplacée par l'œil, plus rapide. Pour lui, ce saut semble quantitatif avant tout, lié à l'accélération de la vie moderne. Il appert qu'il y a là un point aveugle conceptuel qui n'est pas mis en évidence. Au début de la photographie, il était plus long de faire le cliché d'un paysage que d'en faire le dessin — rappelons qu'il a fallu quelque 18 heures à Nicéphore Niépce pour sa première prise de vue héliographique en 1826 et près de 25 minutes à Louis Daguerre pour ses premiers daguerréotypes. Benjamin voit le problème à partir de sa propre historicité, qui faisait de la photographie instantanée l'essence de cet art, alors que l'instantanéité n'apparut que vers 1880 pour déboucher sur le cinéma<sup>6</sup>.

Pourquoi peut-on dire au sujet de la photographie qu'elle implique quand même, dès le début, un saut ontologique par rapport aux autres procédés de reproduction technique? C'est qu'il s'agit de la première technique de captation-enregistrement-reproduction. Si l'on veut bien compléter les théories de Benjamin par les catégories de Peirce, on dira que les premiers procédés de reproduction technique dupliquaient de façon indicelle, par empreinte physique en l'occurrence, une œuvre graphique préalablement créée par la main, œuvre qui se voulait le plus souvent iconique, alors que la nouveauté de la photographie, c'est de doubler *dans un même temps* l'icône d'un signe indiciel par la captation-enregistrement. Ce n'est pas tant l'œil qui importe que le procédé technique qui permet de prendre directement une empreinte ressemblante de la réalité captée. En effet, ce qui est maintenant reproduit, ce n'est plus seulement l'art graphique (qui peut d'ailleurs être reproduit par l'illustration photo), mais également le réel, ce qui aura des effets insoupçonnés. Si Benjamin réfléchit à la « reproduction multiple », c'est-à-dire essentiellement à la duplication de ce qui est fixé, il s'intéresse peu à l'enregistrement même.



## Benjamin et la phonographie

C'est à ce moment de son panorama historique que Benjamin (1938, p. 272) fait intervenir la phonographie : « À la fin du siècle dernier on s'attaqua au problème que posait la reproduction des sons », écrit-il. C'est peu dire d'affirmer qu'il ne s'attarde pas sur ce nouveau procédé qui double également l'icône (phonique) d'un indice (c'est la source sonore qui, en déplaçant l'air, vient inscrire par variations de pression un graphe ou un sillon sur un support). Qu'est-ce qui explique ce quasi-silence sur le son ? La première version de l'article, écrite en 1935, offre une piste d'explication sur cet *impensé* de la phonographie. Précédée d'une affirmation téléologique selon laquelle la photographie contenait virtuellement le cinéma parlant, suivant le causalisme un peu aberrant d'après lequel l'instantanéité photographique permettrait d'aller aussi rapidement que la parole des acteurs<sup>7</sup>, la phrase sur la reproduction du son est soulignée par l'auteur en italique et suivie immédiatement par une réflexion qui explique la prépondérance du cinéma :

Si la lithographie contenait virtuellement le journal illustré, la photographie contenait virtuellement le cinéma parlant. *Vers la fin du siècle dernier, on s'attaqua à la reproduction du son. La reproduction technique avait ainsi atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques* (Benjamin 1935a, p. 71).

Il est difficile de savoir si, pour Benjamin, la phonographie importe peu puisqu'elle n'est pas encore devenue à son époque une pratique artistique en soi, ou s'il considère plutôt que la reproduction du son trouve son débouché artistique dans le cinéma parlant, et donc qu'il n'a point besoin de développer plus avant. Dans la deuxième et la dernière version de l'article, et c'est important, il ne souligne plus par l'italique la question de la reproduction du son et ajoute que c'est vers 1900 que la reproduction technique fut en mesure de devenir un procédé artistique — par le cinéma seul, suppose-t-on, sans l'ajout du son. Dans la dernière version, il cite en outre Valéry, qui prédit que les hommes modernes seront bientôt « alimentés d'images

visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe » (Benjamin 1938, p. 273).

Néanmoins, Benjamin fait bel et bien de la phonographie, à l'instar de la photographie et du cinéma, l'un des procédés qui bloquent l'aura associée à la fonction cultuelle de l'œuvre d'art traditionnelle. Comment ces technologies arrivent-elles à cela ? D'une part, par rapport à la peinture, il remarque que la reproduction technique est davantage indépendante de l'original que la reproduction manuelle, lorsque par exemple la photographie fait voir des détails imperceptibles à l'œil nu. Il en donne pour preuve l'agrandissement et, curieusement, le ralenti<sup>8</sup>.

D'autre part, la reproduction technique condamne l'œuvre d'art à l'ubiquité pressentie par Paul Valéry. C'est alors la dernière fois<sup>9</sup> que Benjamin parlera de la phonographie dans son article, dans un passage qui réactive le rêve edisonnien :

Sous forme de photographie ou de disque, elle [la reproduction technique] permet surtout de rapprocher l'œuvre du récepteur. La cathédrale quitte son emplacement réel pour venir prendre place dans le studio d'un amateur ; le mélomane peut écouter à domicile le chœur exécuté dans une salle de concert ou en plein air (Benjamin 1935a, p. 72 et Benjamin 1938, p. 275).

Si la phonographie, au contraire de la photographie, est une pratique jumelle du cinéma en ce qu'elle peut reproduire le temps qui s'écoule, elle s'en écarte parce qu'elle ne reste, à cette époque, qu'une captation d'un concert ou d'une performance. Il explicite cette donnée quand il parle de photographie dans un passage intrigant de la première version :

Photographier un tableau est un mode de reproduction ; photographier un événement mis en scène sur un plateau de tournage en est un autre. Dans le premier cas, la chose reproduite est une œuvre d'art, sa reproduction ne l'est point<sup>10</sup>. Car l'acte du photographe réglant l'objectif ne crée pas davantage une œuvre d'art que celui du chef d'orchestre dirigeant une symphonie. Il s'agit tout au plus d'une performance artistique. Il en va autrement de la prise de vues sur le plateau de tournage. Ici la chose reproduite n'est déjà plus une œuvre d'art, et la reproduction l'est tout aussi peu que n'importe quelle autre photographie. L'œuvre d'art proprement dite ne s'élabore qu'au cours du montage (Benjamin 1935a, p. 86).

L'œuvre de cinéma ne « s'élabore » pas qu'au montage. La scénarisation, la direction d'acteurs, le découpage et la direction photo sont déjà confection de l'œuvre que sera le film terminé dans sa boîte prête à être livrée à tous les cinémas du monde ; le montage a beau être le dernier *effort d'art* de la chaîne et celui qui a été le plus légitimé par la théorie du cinéma, il n'en demeure pas moins que les quatre autres procédés ont autant à voir avec le résultat. Or, ces préjugés qui surdéterminent la place du montage, liés probablement aux excès du montage russe, viennent expliquer pourquoi la phonographie n'est pas considérée par l'auteur : elle n'est à l'époque qu'un enregistrement, souvent médiocre, d'un événement qui reste premier, le chant ou la musique. C'est tout au plus une « photographie sonore <sup>11</sup> » imparfaite d'une performance artistique qui ne serait point, elle non plus, une œuvre d'art, puisque Benjamin ne considère pas, on l'a vu, le travail du chef d'orchestre. La phonographie s'éloigne donc doublement de l'œuvre d'art, qui demeure pour lui la composition/partition du compositeur <sup>12</sup>.

Bref, Benjamin ne creuse pas vraiment le lien entre la phonographie et le cinéma, le reste de son développement étant consacré aux aspects révolutionnaires de ce dernier. Quels sont les traits que le cinéma possède qui lui permettent de se hausser à la dignité de procédé artistique et que ne possède pas la phonographie ? D'une analyse du dispositif technique et de ses effets sur le champ de l'art et sur la tradition — analyse principalement consacrée à la photographie, qui contient en puissance le cinéma —, Benjamin glisse ensuite, à partir de la 7<sup>e</sup> partie de son article, vers des questions de langage en dégageant ce qui fait la spécificité du fait cinématographique. Il commence par deux changements que subit l'interprète : d'une part, la médiation de l'acteur par l'appareil vue comme une série de tests optiques et, d'autre part, la non-présence de l'acteur devant son public et la perte de l'aura subséquente (à l'inverse du *hic et nunc* de la performance théâtrale). On peut arguer qu'il en est de même avec la phonographie d'une interprétation musicale <sup>13</sup>. Mais Benjamin continue par l'évocation des procédés qui distinguent le cinéma : l'*agrégation subséquente* de performances discontinues, un *point de vue multiple* qui pénètre dans la chair du

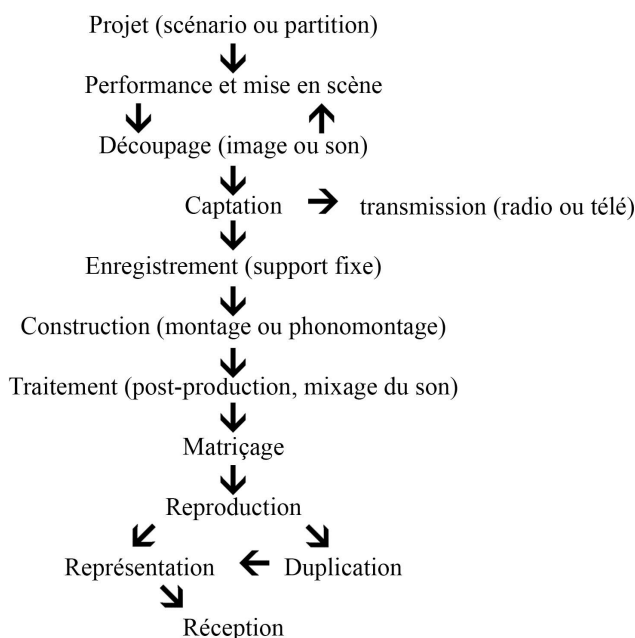
réel, la *réception collective* des masses et l'*inconscient visuel* révélé par les agrandissements des gros plans et par les ralentis<sup>14</sup>. On pourrait résumer ces procédés par cinq termes : montage, découpage, dispositif de réception, changements d'échelle et ralenti, toutes choses impossibles en phonographie à l'époque de Benjamin.

## La cinéphonographie

On imagine fort bien que l'harmonie imitative puisse jouer un rôle, mais elle ne saurait être la base que d'un art où les machines interviendraient ; par exemple, un poème ou une symphonie composés au phonographe pourraient fort bien consister en bruits artistement choisis et lyriquement mêlés ou juxtaposés, tandis que pour ma part, je conçois mal que l'on fasse consister tout simplement un poème dans l'imitation d'un bruit auquel aucun sens lyrique, tragique ou pathétique ne peut être attaché.

Guillaume Apollinaire (1918)

À cause peut-être de ses préjugés contre le film parlant, Benjamin ne veut pas voir que le cinéma de son époque est devenu une cinéphonographie, c'est-à-dire un dispositif d'enregistrement et de reproduction audiovisuel. On peut décortiquer les productions audio, visuelles ou audiovisuelles en une série de procédés (présents ou absents), selon le schéma suivant :



Si le cinéma ne s'élabore pas qu'au montage, il n'en demeure pas moins que la performance et le découpage sont des étapes réalisées en fonction de cette construction ultérieure. Dans la photographie d'un tableau, le photographique est secondarisé par rapport à la peinture. Dans l'enregistrement d'un concert ou d'une performance en studio, la phonographie est secondarisée par rapport à la performance de l'orchestre dirigé par son chef, elle-même secondarisée par rapport à la partition du compositeur qui est l'œuvre d'art véridique, comme le suggère Benjamin. Dans une production constructive, l'œuvre d'art est l'artefact construit à l'enregistrement. À cet égard, on remarquera qu'à partir du cinéma parlant, la phonographie de la bande sonore devint une construction (simple au début, subordonnée à la *mimesis*, puis de plus en plus complexe avec la bande magnétique et le multipiste).

Si la phonographie filmique n'est donc plus simple captation, il n'en est pas de même pour la phonographie discographique dans les années 1930. Ce qui manque à cette dernière, c'est l'intervention d'une *instance réalisante* qui interviendrait à l'étape du découpage sonore et du phonomontage. Dès les débuts de la

commercialisation du phonographe et du gramophone, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, on a vu apparaître la figure du *directeur artistique* (dont Charlus en France et Frederick W. Gaisberg à Londres seront les premiers noms importants) : son mandat était de démarcher les artistes (*talent scouting*), de choisir les morceaux et de produire les disques (au sens économique, comme on le dit d'un producteur de cinéma ou plutôt d'un « éditeur de vues animées »). Il pouvait aussi superviser la bonne marche de la session. À partir de l'électrification de l'enregistrement, vers 1925, est arrivé l'*ingénieur du son*, scientifique en sarrau blanc, devant maximiser la qualité sonore en plaçant les instrumentistes et les micros, tout en vérifiant les aspects techniques du processus (enregistrement et amplification électrique). Dans les années 1930, après le krach boursier, l'industrie phonographique s'écroule<sup>15</sup>. Il faudra attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale et l'invention du microsillon (45 et 33 tours), à partir de 1948, pour que l'industrie prospère<sup>16</sup>. C'est dans ces années d'après-guerre que se présentera une troisième figure, l'*instance réalisante*. En 1929, elle était déjà pressentie par des spécialistes de la phonographie, André Cœuroy et G. Clarence (p. 172-173)<sup>17</sup> :

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

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

Cette instance du *metteur en disque*, que décrivent avec lyrisme les auteurs, n'est toujours que l'ingénieur de son, qui s'assure de la qualité de l'inscription du diamant dans la cire, gonfle une voix ou un instrument par l'amplification électrique, suggère au chef d'orchestre d'avancer ou de reculer un musicien par rapport au micro, règle l'amplification grâce à des manettes pour nuancer les passages trop puissants en suivant la partition et présente finalement les essais au *maestro* pour savoir si l'épreuve est définitive. Pas encore l'équivalent d'un réalisateur de cinéma, on pourrait le comparer à un chef opérateur. Mais par leur analogie avec le septième art, les auteurs suggèrent que le rôle de metteur en disque pourrait devenir une pratique beaucoup plus importante, et aspirer ainsi à une légitimation artistique (« un grand art »). Or, cette *instance réalisante*, metteur en disque ou réalisateur phonographique, ne viendra pas de la musique classique, où l'enregistrement restera subordonné à la partition performée, mais s'implantera dans deux champs musicaux complètement différents : la musique concrète et le rock'n'roll. Elle sera liée au développement, après la guerre, du magnétophone à bande magnétique, une invention allemande de 1936 gardée secrète jusque-là (Moorefield 2005, p. 3-4 ; Tournès 2008, p. 89) et qui sera manufacturée par la société américaine Ampex en 1948. Invention capitale, cette nouvelle technologie sera utilisée au début par les professionnels de la radio et du cinéma (où elle débouchera, entre autres, sur le cinéma direct).

C'est précisément en 1948 que Pierre Schaeffer va inventer la musique concrète en réalisant, avec l'aide de bandes magnétiques, des œuvres constructives à partir de données sonores brutes retravaillées. Les analogies sont évidentes avec les procédés cinématographiques, comme il l'affirme dans l'article « Les nouvelles techniques sonores et le cinéma », qu'il publie dans les *Cahiers du cinéma* en 1954 :

Musique électronique, musique dessinée, musique concrète, la muse de la musique, nouvellement née sous nos yeux étonnés, devrait s'appeler, suivant un jeu de mots américain fort bien venu : Tapesichore. Toutes ces musiques en effet, pourtant si différentes dans leurs procédés et leur méthode ont en commun un support matériel qui les rend étrangement proches du cinéma : le

film. C'est, en effet, sur bande, en anglais « tape », que s'enregistrent, s'inscrivent, se recomposent les sons. Ce sont les ciseaux de la monteuse, devenue virtuose du « collant », qui tracent des barres de mesure impalpables ; ce sont les *phonogènes* qui, accélérant les rythmes, ralentissent les tenues. Voici le son si bien décomposé que rien n'est plus reconnaissable. D'un bruit, d'un cri, d'un instrument, naissent une infinité d'objets sonores. [...] Qui n'aperçoit alors immédiatement le parallélisme absolu de la musique concrète et du film ? (Schaeffer 1954, p. 54-55)

En 1947, juste avant l'invention de la musique concrète, Schaeffer remarquait déjà dans *La Revue du cinéma* que la bande sonore d'un film de Grémillon était une vraie composition, portant la marque de « l'auteur du film », créée à partir de bruits :

[...] les fabricants de films et de radio traitent en général les bruits sans égards. Et contrairement à toute logique, c'est encore le technicien de cinéma qui est le plus soigneux. Les bruiteurs de radio en sont restés à la noix de coco, à la machine à faire le vent, à quelques bruits enregistrés qu'on reconnaît dans tous les radiomontages<sup>18</sup>. En revanche, dans *Lumière d'été* [1943], Grémillon va jusqu'à enregistrer deux cents bruits différents. Il les recompose pour donner une image encore plus riche que le son brut. Ainsi le son porte comme l'image la marque personnelle de l'auteur du film ; comme pour l'image photographiée, il y a un choix du sujet, une importance donnée à l'effet. En langage technique : on peut jouer sur la composition, l'intensité, la durée et le rythme des bruits (Schaeffer 1946, p. 463).

À la même époque, à partir de 1947, l'inventeur et guitariste Les Paul expérimente avec des acétates, puis des magnétophones à bande magnétique. Grâce au procédé technique de l'*overdubbing* (enregistrement d'un son par-dessus un autre son déjà enregistré) et plus largement à l'enregistrement multipiste, le travail de studio s'apparentera désormais au montage cinématographique comme art de la synthèse d'unités, que Benjamin (1936, p. 206) voit comme l'agrégation subséquente de performances rendues discontinues par le découpage : « L'image du peintre est totale, celle du cameraman faite de fragments multiples coordonnés selon une loi nouvelle. » L'enregistrement multipiste va se généraliser également au cinéma grâce au ruban magnétique et les pratiques se développeront en parallèle.



Pourquoi cette agrégation subséquente se développe-t-elle dans le rock et la musique concrète, plutôt que dans la musique classique, le jazz ou la variété? C'est que dans ces idiomes-ci, la reproduction mimétique doit préserver l'aura de la performance du concert et du music-hall. La musique concrète, de par son expérimentation moderniste, et le rock, comme modernité populaire, n'ont pas le même respect pour cette tradition. Si la musique concrète a beaucoup à voir avec le cinéma, en particulier avec le film expérimental, je préfère laisser cette avenue à ses spécialistes pour me concentrer sur la musique rock, qui a l'avantage d'être, pour notre comparaison, un art industriel pour les masses, comme le cinéma de grande consommation.

### Rock et cinéma

Qu'est-ce que la musique rock? Selon le philosophe Roger Pouivet (2010, p. 20-21), l'œuvre rock n'est pas le morceau de musique qu'il faudrait essayer de définir de manière stylistique, chose quasi impossible selon lui. Ce qui définit l'ontologie de cette pratique artistique, c'est la production d'une *œuvre phonographique* (p. 53), c'est-à-dire que n'en résultent pas des œuvres musicales qui seraient éventuellement enregistrées, mais des œuvres constituées par la phonographie en tant qu'*artefacts-enregistrements*<sup>19</sup>. Pour le philosophe, le rock est l'agrégation et le mixage de plusieurs prises dans le cadre d'un art de masse, et c'est pour lui une nouveauté ontologique dans l'histoire de la musique. Il précise «art de masse» car, comme on vient de le voir, il y a eu des expérimentations équivalentes dans la musique savante dès les années 1940-1950<sup>20</sup>.

Les œuvres rock ne préexistent pas à leur enregistrement, comme les œuvres classiques interprétées ou les improvisations jazz. Ce sont des œuvres-enregistrements faites à partir de l'agrégation d'éléments, de performances. L'enregistrement n'est pas secondarisé par rapport à la performance vocale et musicale. Comme l'œuvre est construite à partir d'événements réels enregistrés, c'est «un événement idéal» (Evan Eisenberg, cité dans Pouivet 2010, p. 56), d'autant plus idéal qu'il n'existe plus souvent physiquement que dans le *master* final (bande maîtresse, sur ruban magnétique ou disque dur), alors que les supports

dédiés (vinyles et disques compacts) se marginalisent pour laisser place aux fichiers numériques. Dans la première version de son article, Benjamin y va d'une affirmation très similaire sur le cinéma en disant que c'est un art infiniment perfectible, découlant d'un choix fait dans la multiplicité d'éléments, d'images, de séquences pour arriver à l'idéalité du film terminé, au contraire de la sculpture, qui est faite d'un seul bloc, d'un seul jet.

Ces dernières années, plusieurs musicologues et théoriciens de la musique populaire ont fait appel au cinéma en tant que dispositif technique pour décrire celui de la musique rock. Si la chose n'a pas été remarquée par les chercheurs en cinéma, il n'en demeure pas moins qu'elle est notable et demande réflexion. Par exemple, chez Serge Lacasse (2006, p. 13), on peut lire que la chanson enregistrée comme « récit phonographique » est souvent, à l'instar de *Stan* d'Eminem, qu'il analyse, « une sorte de film acoustique »<sup>21</sup>. Elle présenterait des analogies importantes « avec le cinéma et la dramatique radiophonique, de par le recours, entre autres, à diverses techniques de montage » (p. 12). Observant pour sa part le collage phonographique des parties, enregistrées dans différents studios, de *Good Vibrations* des Beach Boys, Virgil Moorefield conclut : « The ambiance, indeed the whole quality of the sound changes, but it doesn't hurt the flow ; the change is so intriguing that one is led to suspend disbelief. The resulting effect is much like cutting away from one shot to another in a film » (2005, p. 20). Pour Richard Middleton (1990, p. 65), les théories de Benjamin sur le film peuvent être appliquées au rock :

For recorded music, the pressure towards collaborative, “constructed” manipulation of sound materials in the studio production process hardly needs stressing. Similarly, Benjamin's description of cinematic form provokes immediate comparisons with the potential of recording and mixing techniques (mike-positioning, rebalancing, dubbing, and so on) for musical “montage” and an “analytical” revelation of new sounds details and relationships (for instance, Elvis Presley's “voice”—that is, the vocal “image” we hear on this records—seems to me precisely a product of this kind of process).

Quant à lui, Pouivet (2010, p. 59) va jusqu'à dire que les œuvres musicales rock sont des « enregistrements constructifs [qui]

peuvent être comparés au cinéma, particulièrement aux *blockbusters* comprenant beaucoup d'effets spéciaux». Peut-être veut-il souligner par là ce que Benjamin considérerait comme la spécificité du cinéma, à savoir la création d'une distraction qui éloigne du recueillement des œuvres classiques grâce à des effets de choc (liés, entre autres, aux effets spéciaux, analogues aux effets sonores du rock).

Si le cinéma et le rock réalisent ce dessein d'être des arts de masse, c'est, paradoxalement, qu'il s'agit d'œuvres reproduites *mécaniquement* qui bloquent l'aura associée aux esthétiques contemplatives de la tradition classique. Selon Baudelaire, la modernité se définit par « le transitoire, le fugitif, le contingent », qui s'opposent à l'éternel, à l'immuable de la tradition. On peut certainement ajouter que cette modernité est également électrique, rythmée, explosive, dissonante, vulgaire, violente, hétérogène, syncopée, adjectifs qui peuvent qualifier tout autant la musique rock que l'art cinématographique (et le film d'action particulièrement). Dans son analyse, Benjamin voit dans le cinéma l'art emblématique de la modernité, né des grandes cités, grâce à sa capacité de produire chez les masses une distraction qui permettrait de parer aux chocs de la vie quotidienne<sup>22</sup>. Comme musique amplifiée, aux sons compressés, aux contenus parfois violents, et réalisée à partir d'un agrégat d'éléments, le rock remplit les mêmes fonctions. Le but du rock, comme des films, est de procurer un choc perceptif et affectif.

### **L'instance réalisante**

Le cinéma est-il un art ? [...] À l'origine, on lui refusait le droit de figurer parmi les arts parce qu'il a recours à la mécanique. On le comparait au gramophone. Pourtant, le gramophone qui a ses techniciens, n'a pas d'artistes. C'est un instrument, un enregistreur, un fixateur. Il perpétue des discours, des tirades, de la musique, des chansons, mais il n'y a pas d'art du gramophone. De même, le cinéma n'est pas un art lorsque

l'appareil des cameramen enregistre et l'écran restitue les images de la conférence de Genève, il fait alors fonction de machine, sans plus.

Charles Ford (1959)

Modernes, populaires, nées de l'enregistrement constructif, ces deux pratiques que sont le cinéma et le rock partagent encore autre chose. En effet, on pourrait définir le rock de plusieurs façons, mais il possède une spécificité qui le distingue et le rapproche du cinéma : il s'agit d'une musique où une grande part créative est dévolue à la *réalisation* phonographique<sup>23</sup>. Comme ceux du cinéma, les réalisateurs rock<sup>24</sup> sont responsables de la direction ou de l'accompagnement de la performance des chanteurs et des musiciens<sup>25</sup> ; du placement des micros qui sculptent l'espace sonore comme on cadre les plans au cinéma (une prise de son peut être faite dans l'intimité du chanteur ou en être très éloignée, comme un plan général) ; du découpage des performances en prises subséquentes ou simultanées (avec plusieurs micros) ; de l'enregistrement de la performance pendant les sessions (et de leurs prises souvent nombreuses) ; de l'ajout de bruitage et de nombreux effets ; du montage et de la superposition des bandes comme on monte des plans filmiques ; du mixage des pistes sonores superposées ; et finalement, de la supervision du *mastering* pour la duplication sur un support dédié. Ils mélangent les prises, agencent les morceaux, échantillonnent des éléments (*sampling*), compressent certaines sources. Chez les meilleurs, le studio est un instrument de composition ; il est l'objet d'une poétique singulière (pensons au *wall of sound* spectorien maçonné grâce à la prise de son et à une chambre d'écho). La réalisation est un art : au sens fort parfois ; au sens d'artisanat et de confection (*craftmanship*) le plus souvent. Selon Moorefield (2005, p. xv), on peut considérer les réalisateurs de disques (*record producers*) tels que Phil Spector et George Martin comme des *auteurs* :

Their interest lay not in replicating the natural world, but rather in transforming it into something else : by embracing subjectivity,

they made a potent argument for viewing the producer as auteur. In the context of the then very limited availability of professional-grade recording technology and techniques, they were in effect attaining a status akin to that of a film director.

Le *phonomontage* du réalisateur se fait à deux niveaux. D'une part, on va découper des rubans (*cutting* ou *slicing*, au début avec un X-Acto et aujourd'hui avec une souris) pour ensuite recoller (*splicing*) dans un certain ordre (*editing*) les parties d'une chanson, ainsi que la suite des morceaux sur le ruban magnétique, opérations analogues à la mise en syntagme du montage filmique. D'autre part, on ne fait pas qu'un collage horizontal : avec le multipiste, on va cumuler verticalement les pistes enregistrées séparément (simultanément ou successivement), ce qui s'apparente à la surimpression et au fondu enchaîné, sans oublier que c'est exactement le même procédé que le montage sonore multipiste au cinéma. Comme celui-ci, le montage phonographique peut multiplier les points d'écoute (par exemple, on peut entendre *en même temps* un chanteur de près et une chanteuse au loin), alors que le montage visuel ne donne qu'un seul point de vue optique (à l'exception des écrans divisés).

Plusieurs effets, peu ou prou attractionnels, sont possibles si l'on détourne la phonographie de la reproduction mimétique : compressions dynamiques de l'amplitude et des fréquences, retour de son (*feedback*), saturations diverses (distorsion, *fuzz* et *overdrive*), réverbérations (par *plate*, *spring* ou *hall*), boucles (*loops*) et répétitions, effet *wah-wah*, filtres de l'enveloppe sonore (*envelop filters*), bandes inversées, ralenties ou accélérées, effet *chorus*, effet Doppler (haut-parleurs rotatifs des cabines Leslie), effet flanger (*flanging*), échelonnement (*phasing*), modulations en anneaux, coupures brusques (*cut-off*), affaiblissements progressifs (*fade-outs*), surenregistrement (*overdubbing*), surlignage (doublement des pistes), etc. Ces effets et procédés construisent une image sonore, créant un sentiment de spatialité et de temporalité singulières, qui n'est pas sans analogies avec l'image écranique. Certains de ces effets sont *émulés*<sup>26</sup> aujourd'hui par des modules d'extension (*plug-ins*) et des logiciels, ce qui peut créer le même déficit de croyance que les images numériques au cinéma : on est toujours fasciné par la

*reverb* de Duane Eddy, effet possédant une aura que n'aura jamais son *émulation* numérique d'aujourd'hui. En prolongeant la réflexion de Benjamin, on dira que l'enregistrement d'un événement unique possède plus de valeur auratique que toute synthèse numérique du réel.

Au cinéma, une attraction est un moment de spectacle pur que l'on doit considérer en soi (une explosion spectaculaire, par exemple). Dans une chanson rock, un effet, s'il n'est jamais séparé de la chanson comme totalité, doit être considéré comme un hameçon sonore (*hook*) qui peut assurer le succès d'un morceau. On cherche aussi la singularité d'une image sonore avec sa texture et son caractère, ce qu'en anglais on appelle le *tone*<sup>27</sup>. On crée une séquence sonore, comme un cinéaste crée une séquence filmique, avec son ambiance (son *mood*). D'une certaine manière, si le cinéma nous montre l'inconscient visuel selon Benjamin, le rock nous fait entendre l'*inconscient auditif*, que ce soit par des effets psychédéliques ou par l'écho, qui peut creuser des espaces extérieurs ou intérieurs, chez Pink Floyd par exemple.

À la différence de la musique écoutée en concert, où l'on voit les instrumentistes, tout son enregistré crée un espace que l'on se représente mentalement. Plusieurs cas de figure sont possibles. On peut entendre un son et identifier sa source sur un mode référentiel (je reconnais la voix de John Lennon et me représente le musicien dans un espace). Cette reconnaissance lie la phonographie à la photographie, à la télévision ou au cinéma : je me représente mentalement Lennon, car je l'ai déjà vu sur la pochette de *Rubber Soul* (1965), au *Ed Sullivan Show* (1964 [CBS, 1948-1971]) ou dans un film de Richard Lester. On peut également imaginer la source si on ne la reconnaît pas (je me figure un chanteur que je n'ai jamais vu). Même un son généré électroniquement va trouver une traduction en images mentales. Les techniques comme la stéréo et la 3D vont encore préciser la spatialité. À chaque enregistrement écouté, on imagine une diégèse à la fois spatiale et temporelle, une sorte de « film acoustique » (Lacasse 2006, p. 13). On peut se représenter les musiciens, mais, dans la chanson rock, on se représente le plus souvent le « récit » ou le paysage musical que créent les chanteurs,

les musiciens et le réalisateur. À ces percepts spatiaux et temporels s'ajoutent des affects divers (la romance de la chanson pop, mais aussi la frénésie, le désir, l'angoisse, l'agressivité, la mélancolie, etc.) porteurs d'infinies nuances. Davantage que ces modalités que l'on retrouve aussi dans la musique classique ou le jazz, le rock va mettre au jour des percepts et affects inconscients. Prenons l'exemple connu de la musique psychédélique (étymologiquement : ce qui rend manifeste la psyché). Tout comme les *tape effects* (musique à l'envers, en accéléré ou au ralenti, décélération brusque et arrêt), l'effet flanger et l'écho exagéré vont donner l'impression d'une perception ou d'un état de conscience altérés par les drogues psychédéliques. Des pistes cachées, mixées à faible volume, peuvent donner le sentiment de manifestations préconscientes. Même phénomène pour l'échantillonnage de références (bouts d'émissions de télé, discours politiques, bruitage à l'aide d'objets ou d'éléments naturels) qui peuvent provoquer des percepts oniriques, fantasmatiques ou mémoriels (comme le réveil de *A Day in the Life* des Beatles). Ces manipulations ont le pouvoir de construire de nouvelles subjectivités.

## Conclusion

Si, en règle générale, un disque de musique classique ou de jazz<sup>28</sup> est une « photographie » se voulant la plus fidèle et transparente possible d'un *donné* préalable, un disque de rock est un *construit*<sup>29</sup>. Depuis ses débuts, le rock a été le supplément ajouté au donné par la réalisation, que ce soit par les expérimentations de Les Paul ou par le *slapback echo* des disques Sun produits par Sam Phillips. Un disque rock n'est pas une reproduction fidèle de la performance en studio, mais une construction produite par un réalisateur, comme un film n'est jamais captation fidèle de la performance des acteurs, mais réalisation (découpage, montage, etc.). Donc, l'œuvre d'art, c'est le disque même, ce dernier n'étant pas la reproduction secondarisée d'une œuvre préalable prédominante. En fait, pour être vraiment précis, l'œuvre d'art rock, c'est le *mix* final couché sur une bande maîtresse magnétique ou un disque dur. Mais comme ce n'est pas ce qui est consommé par l'auditeur, l'œuvre d'art, c'est quand même le vinyle ou le disque compact. Même si, entre la bande maîtresse

et le disque, il y a un travail de *mastering* qui change les données sonores pour respecter les limites des différents supports (vinyle, CD ou fichier numérique), on ne peut inférer automatiquement qu'il y a là différenciation ontologique entre les deux pour la bonne raison que, à l'instar du film, toutes les étapes de la fabrication du disque sont en fait déterminées par sa reproduction en série, alors que tout le monde sait bien qu'une reproduction de la Joconde, si bonne soit-elle, n'est pas la chose en soi.

Malgré leurs nombreux points de contact, cinéma et rock ne sont pas une même chose. Pour donner un exemple trivial, la superposition de couches sonores ne fonctionne pas comme la surimpression ; de la même façon que les effets sonores n'ont pas d'équivalent filmique, sinon dans le traitement de la direction photo et les effets spéciaux. Chaque matière de l'expression a ses caractéristiques propres. Cependant, le montage sonore au cinéma, qui a influencé la musique concrète et le rock, a développé des techniques analogues à ce qui sera développé ultérieurement dans les autres champs. Le montage numérique au cinéma et en musique est aujourd'hui très proche, se faisant sur le même type de logiciel non linéaire, modulaire et multipiste, que ce soit pour le son (station audionumérique en musique, appelée DAW en anglais) ou l'image (montage numérique au cinéma). Il y a lieu de réfléchir sur cette confluence.

Rappelons que celle-ci va de pair avec la convergence, depuis les années 1960, des studios de cinéma et des *majors* musicaux (en 1962, MCA-Decca Records achètent les studios Universal). Aujourd'hui, la plupart des compagnies de cinéma et de musique populaire font partie de grands conglomerats multimédias (Vivendi Universal, Sony Corporation, Time Warner, Access Industries, The Walt Disney Company). Une compagnie comme Apple Inc. a pu développer en parallèle un logiciel de montage film (Final Cut Pro), des DAW (Garage Band, Logic Pro), des baladeurs numériques (iPod) et un service de vente/location de musique, de films et d'émissions de télévision en ligne (iTunes Store). La dématérialisation de la musique et des images va continuer d'accélérer ces processus où la nature des contenus (texte, image ou son) devient en quelque sorte accessoire dans le processus de numérisation.



On peut se demander si la conscience de ses points de contact avec le rock va entraîner des changements dans notre compréhension théorique de l'objet cinéma. On compare souvent, à bon droit, celui-ci à un ensemble de pratiques, de la magie à la fantasmagorie en passant par le panorama. Il semble que la comparaison avec le rock soit plus rare. Si Benjamin n'a pas développé cette analogie avec la phonographie, l'invention du rock au début des années 1950 n'a donné lieu à aucun développement théorique important dans le champ des études cinématographiques. Il me semble qu'il s'agit là d'un champ de réflexion nouveau à explorer. À travers l'intermédialité de ces deux pratiques modernes, il s'agirait de préciser l'ontologie du rock à partir de ce que l'on sait du dispositif au cinéma, de même que de déterminer en retour si l'exemple du dispositif rock ne nous permet pas de mettre en lumière quelques impensés sur le cinéma.

Université Laval

#### NOTES

1. Par « phonographie », on ne parle pas ici du dispositif du phonographe à rouleau commercialisé par Edison. On entend « phonographie » au sens large d'enregistrement et de reproduction du son, du Phonograph d'Edison jusqu'à l'enregistrement numérique d'aujourd'hui, en passant par le Gramophone Berliner et la bande magnétique.

2. Cet article sur l'intermédialité *intrinsèque* (ontologique) du cinéma et du rock a été écrit en parallèle avec des recherches sur l'histoire et l'analyse du ciné-rock québécois (documentaire ou fiction), autrement dit, des recherches sur l'intermédialité *extrinsèque* de ces deux pratiques que sont le rock et le cinéma. Un numéro de la revue en ligne *Nouvelles Vues* portant sur ce sujet, sous la codirection d'Éric Fillion et de l'auteur du présent article, sortira à l'hiver 2014. Ces recherches ont été rendues possibles grâce au soutien financier du Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FRQSC).

3. Pour en savoir plus sur le dispositif de Cros, voir Sirois-Trahan (2011).

4. Sur le roman et le cinéma, voir la note précédente.

5. Thomas Edison, manuscrit, *caveat* n° 110, 17 octobre 1888.

6. Sur cette question, voir Gunthert (2001).

7. C'est une paraphrase d'un passage de « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » (Benjamin 1935, p. 49) : « En recourant ainsi à l'illusion pour reproduire fidèlement les changements naturels, les panoramas annoncent, au-delà de la photographie, le cinéma et le film sonore ».

8. On peut penser qu'il se réfère davantage au cinéma qu'à l'art photographique, mais il fait probablement référence à la chronophotographie, c'est-à-dire à la capacité de celle-ci à faire voir un mouvement trop rapide pour l'œil, comme la course d'un cheval.

9. En outre, dans un passage de la version française de 1936, on parle du « spectateur » et de l'« auditeur », alors que dans les deux autres versions, ce couple est remplacé par le « récepteur ».

10. Il y a dans ce passage une bonne dose de préjugés de l'époque. Premièrement, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie ne servait pas qu'à reproduire des tableaux (ou même des paysages). Dans ses efforts pour égaler la peinture, de la composition en plein air jusqu'aux fioritures du pictorialisme, la photographie était déjà « artistique », même si c'était davantage par un processus de légitimation que d'autonomisation.

11. Je tiens cette expression du musicien Philippe Navarro. J'en profite pour le remercier pour nos nombreuses discussions sur le sujet. Merci également à Gilles Mouëllic, Eric Fillion et Thomas Carrier-Lafleur pour leurs précieux conseils.

12. On pourrait également se demander si, pour Benjamin, le concert symphonique, en tant que rituel bourgeois, n'est pas disqualifié par rapport à la partition, qui aurait gardé son aura créatrice malgré tout.

13. On sait que pour le Phonograph d'Edison, on ne pouvait faire au début que quelques copies *en même temps*, et l'interprète devait recommencer maintes fois.

14. On a vu que la photographie partageait ces traits (agrandissement et ralenti) avec le cinéma.

15. Achetés à crédit avant la crise, les gramophones ne se vendent plus, et le disque n'est plus alors considéré comme de première nécessité.

16. Sur l'histoire de l'enregistrement, voir, entre autres, Tournès (2008).

17. Je tiens à remercier Alain Boillat, qui m'a généreusement indiqué cette référence, qu'il analyse dans sa thèse remarquable : *Les voix du cinéma. Boniment, voix synchrone, déliaison et voix-over* (2006, p. 204).

18. Le cinéma n'était pas à l'époque le seul type d'enregistrement constructif : la radio aussi pouvait monter une œuvre. Il s'agit d'une avenue de recherche intéressante.

19. Pour ma part, je définirais le rock comme un méta-genre regroupant tous les styles découlant du rock'n'roll (c'est-à-dire le rockabilly, le rhythm'n'blues et le doo-wop), qui aurait pour dispositif l'enregistrement constructif, par une instance réaliste, de performances de musique électrique amplifiée.

20. Notamment la musique de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen, etc.

21. C'est-à-dire un film sans images (est acousmatique un son dont on ne voit pas la source à l'écran), l'inverse d'un film muet en quelque sorte. Il existe de rares exemples dans l'histoire du cinéma de films sans images avec diégèse sonore, comme *L'homme atlantique* (1981) de Marguerite Duras et *Blue* (1993) de Derek Jarman, sans oublier, pendant la période observée par Benjamin, *Wochenende* (1930) de Walter Ruttmann, collage sonore préfigurant la musique concrète qui fut enregistré sur la bande-son d'une pellicule cinématographique et diffusé à la fois au cinéma et à la radio. On pourrait également avoir un film avec images, mais sans jamais voir la source des sons dans le champ, c'est-à-dire exclusivement composé de sons hors champ ou extradiégétiques.

22. Les attractions du cinéma immunisent en quelque sorte contre la violence de la vie moderne.

23. Ce que l'on désigne généralement en France par la *production*, un faux-ami de l'anglais, alors qu'au Québec, on emploie également *réalisation*.

24. Notamment Les Paul, Joe Meek, Phil Spector, Brian Wilson, George Martin, Eddie Kramer, Alan Parsons, King Tubby, Lee « Scratch » Perry, Brian Eno, Quincy Jones et Daniel Lanois, pour nommer les plus célèbres.

25. À ceci près que ces derniers sont le plus souvent les auteurs de ce qui est performé, contrairement aux acteurs qui jouent généralement un texte du scénariste.

26. L'émulation est la reproduction ou l'imitation par un logiciel des comportements physiques d'un dispositif.

27. Et il y a lieu de croire qu'un instrument aussi lié à la recherche du *tone* qu'est la guitare électrique, de par sa place centrale dans l'esthétique rock, ne soit pas pour rien dans la recherche de cette dimension sonore pour l'ensemble de l'idiome.

28. Peut-être à l'exemple du rock et de la musique concrète, et avec l'aide des logiciels de montage numérique, certains disques de musique classique sont désormais montés, parfois jusqu'à des centaines de points de montage, pour diverses raisons (attaques de notes, précision rythmique, etc.). Mais ce montage est mis au service d'une performance idéale de la partition, laquelle reste l'œuvre première. Il s'agit en quelque sorte d'un trucage visant à une illusion de perfection, comme le collage de Méliès; il ne peut s'agir d'un montage langagier. Il est d'ailleurs refusé par certains musiciens au profit d'une prise unique. Il y a des exceptions comme Glenn Gould, mais il faut se demander si ce n'est pas alors en vertu d'une conception moderne proche de celle de la musique concrète. On retrouve le même phénomène dans le jazz. Il existe bien sûr des disques de jazz qui sont des constructions multipistes, notamment dans le jazz rock (Miles Davis), le jazz fusion (Mike Stern, John Abercrombie, etc.) et les disques ECM, mais cela n'appartient pas à l'esthétique jazz, qui repose sur l'authenticité de la reproduction d'une performance (improvisée ou faite à partir d'une partition).

29. Il existe dans le rock des esthétiques de la prise brute, notamment dans les premiers disques de rock'n'roll, le funk, le folk-rock, le lo-fi et le punk, mais il s'agit, au-delà de l'aspect économique (les sessions de studio sont dispendieuses), d'une décision esthétique qui ne va pas sans purisme (pour retrouver un son *live* ou une certaine authenticité mythifiée) et que l'on pourrait apparenter au minimalisme en art. D'un point de vue formel, c'est l'équivalent des films en un seul plan. Il faut cependant se méfier: il y a rarement absence de travail de réalisation phonographique (placement de micros, type d'écho recherché, compression dynamique, appareils multipistes, choix de matériel qui sonne « authentique »).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

**Anonyme 1895:** anonyme, « Edison and the Kinetograph », *Montreal Daily Star*, 20 avril 1895.

**Anonyme 1896:** anonyme, « Le cinématographe. L'une des merveilles de notre siècle », *La Presse*, 29 juin 1896.

**Apollinaire 1918:** Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les Poètes » [1918], *Œuvres en prose complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, 1991, p. 941-954.

**Benjamin 1931:** Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch dans Walter Benjamin, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 2000, p. 295-321.

**Benjamin 1935:** Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » [1935], traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch dans Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 2000, p. 44-66.

**Benjamin 1935a:** Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1935], traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, dans Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 2000, p. 67-113.

**Benjamin 1936:** Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], traduit de l'allemand par Pierre Klossowski avec Walter Benjamin, dans Walter Benjamin, *Œuvres français*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 2011, p. 177-220.

- Benjamin 1938 :** Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1938], traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, dans Walter Benjamin, *Ceuvres III*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 2000, p. 269-316.
- Boillat 2006 :** Alain Boillat, *Les voix du cinéma. Boniment, voix synchrone, déliaison et voix-over*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2006, 807 p.
- Cœuroy et Clarence 1929 :** André Cœuroy et G. Clarence, *Le phonographe*, Paris, Kra, 1929, 194 p.
- Cros 1908 :** Charles Cros, « Inscription » [1908], dans *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 167-168.
- de Baecque et al. 1992 :** Antoine de Baecque et al. (dir.), *La revue du cinéma. Anthologie*, Paris, Gallimard, 1992, 481 p.
- Ford 1959 :** Charles Ford, *Bréviaire du cinéma. Soixante ans de pensée cinématographique*, Paris, Contact Éditions Publications, 1959, 153 p.
- Gaudreault et Sirois-Trahan 2002 :** André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan (dir.), *La vie ou du moins ses apparences. Émergence du cinéma dans la presse de la Belle Époque (1894-1910). Anthologie*, Montréal, Cinémathèque québécoise/GRAFICS, 2002, 87 p.
- Gunthert 2001 :** André Gunthert, « Une esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Études photographiques*, n° 9, 2001, p. 64-87.
- Lacasse 2006 :** Serge Lacasse, « Stratégies narratives dans *Stan* d'Eminem. Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 11-26.
- Middleton 1990 :** Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Philadelphia/Milton Keynes, Open University Press, 1990, 328 p.
- Moorefield 2005 :** Virgil Moorefield, *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music* [2005], Cambridge/London, MIT Press, 2010, 143 p.
- Ossang 2013 :** F. J. Ossang, *Mercurie insolent*, Paris, Armand Colin, 2013, 160 p.
- Pisano 2004 :** Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS Éditions, 2004, 295 p.
- Pouivet 2010 :** Roger Pouivet, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 261 p.
- Raynauld 2003 :** Isabelle Raynauld, « Le cinématographe comme nouvelle technologie : opacité et transparence », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 117-128.
- Schaeffer 1946 :** Pierre Schaeffer, « L'élément non visuel au cinéma » [1946], dans Antoine de Baecque et al. (dir.), *La revue du cinéma. Anthologie*, Paris, Gallimard, 1992, p. 461-477.
- Schaeffer 1954 :** Pierre Schaeffer, « Les nouvelles techniques sonores et le cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 37, 1954, p. 54-56.
- Sirois-Trahan 2011 :** Jean-Pierre Sirois-Trahan, « "L'idéal électrique". Cinéma, électricité et automate dans *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'ère électrique/The Electric Age*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 131-154.
- Tournès 2008 :** Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Autrement, 2008, 162 p.
- Verne 1892 :** Jules Verne, *Le château des Carpathes*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1892, 324 p.
- Villiers de L'Isle-Adam 1886 :** Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future* [1886], Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, 279 p.

## ABSTRACT

### **Rock Music, the Phonograph and Cinema: On a Theoretical Thought Unthought by Walter Benjamin**

**Jean-Pierre Sirois-Trahan**

The goal of this article is to better understand, from a critical perspective, Walter Benjamin's thoughts on recording by comparing two media for technological reproduction, the phonograph and cinema, examining in particular the later development of the phonograph which made rock music popular. In the past few years, several musicologists and theorists of popular music have used the cinematic medium to describe rock music. The author proposes to extend the analysis of these diverse analogies with cinema in order to better understand what pertains to capturing, to reproduction, to mass duplication and to editing/mixing. He will revisit the work of Walter Benjamin, in particular by examining what he said about the phonograph in his own day, comparing it to cinema for its technological reproducibility. For Benjamin, cinema goes much further by virtue of the role of the filmmaker, who reveals the "visual unconscious." Does not rock music, which Benjamin could not foresee, create, precisely, an auditory unconscious?