NNT : 0000AIXM0000

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
le 07 décembre 2024 par

Matteo CIALONE

Pour une ethnomusicologie de l'écoute des archives sonores : terrain, épistémologie, application

Disciplines
Anthropologie
Musique et Musicologie

Écoles doctorales
355 ESPACES, CULTURES, SOCIETES
354 LANGUES, LETTRES ET ARTS

Laboratoires
IDEAS – Institut d'ethnologie et d'anthropologie sociale – UMR 7307 – Aix- Marseille Université – CNRS
PRISM – Perception, Représentations, Image, Son, Musique – UMR 7061 – Aix-Marseille Université – CNRS

Composition du jury

Sylvie LE BOMIN	Rapporteure
Professeure des Universités, IREMUS – Paris Sorbonne	
Giovanni GIURIATI	Rapporteur
Professore ordinario, Roma La Sapienza	
Isabel PIRES	Examinatrice
Professora Auxiliar, CESEM / FCSH – Universidade NOVA de Lisboa	
Yann POTIN	Examinateur
Conservateur en chef du patrimoine, Archives Nationales	
Cyril ISNART	Président du jury
Directeur de Recherche CNRS, IDEAS/ MMSH – AMU	
Olivier TOURNY	Directeur de thèse
Directeur de Recherche CNRS, IDEAS – AMU	
Christine ESCLAPEZ	Directrice de thèse
Professeure des Universités, PRISM – AMU	

Affidavit

Je soussigné, Matteo Cialone, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique d'Olivier Tourny et Christine Esclapez, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Aix-en-Provence , le 20 septembre 2024



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Liste de publications et participation à conférences

1) Liste des publications réalisées dans le cadre du projet de thèse :

2024 **Article dans une revue à comité de relecture (accepté 2024),** (avec Véronique Ginouvès) « Voix numériques. Récit d'une traversée technologique », *Oral Archives Journal (OArJ)*, 1, [2024].

2022 **Article dans un revue à comité de relecture,** « En France et en Italie, archives de terrain et terrain d'archives. Entre stratification de sens et distorsion de l'information », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 48, 2022, pp. 68-83, <https://journals.openedition.org/afas/7480>.

2021 **Chapitre dans un ouvrage collectif** (avec Hélène Giudicissi, Claire Grégoire, Véronique Ginouvès), « Documenter les sens dans l'oralité : le travail nécessaire de l'archiviste du son », in Dassié, Véronique, Fanlo, Aude, Gélard, Marie-Luce, Isnart, Cyril, Molle, Florent (éds), *Collectes sensorielles. Recherche-Musée-Art*, Paris : Éditions Pétra, 2021, pp. 305-322.

2020 **Article dans une revue à comité de relecture, (**avec Véronique Ginouvès) « Quand les archives sonores nous chuchotent leur histoire : création et organisation d'une phonothèque de recherche à travers ses différents acteurs », *Géolinguistique*, 20 (2020) < http://journals.openedition.org/geolinguistique/2151 >.

2) Participation à conférences, congrès, colloques, séminaires de recherche, workshop et écoles d'été au cours de la période de thèse :

2024 « Entre conservation et oubli : lisières de la mémoire musicale enregistrée », Séminaire de l'IDEAS- *Institut* d'ethnologie et d'anthropologie sociale, « Les territoires des MusiqueS : dynamiques et lisières », Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix-en-Provence, 22 mars2024.

2023 Participation à l'atelier « Archives sonores et humanités numériques », EFR Rome, 4 e 5 juillet 2023, dans le cadre du programme de recherche du Label Réseau des Écoles françaises à l'étranger (EFE) « MedMus - Méditerranée(s) musicale(s) : Techniques, circulations et représentations – XIXe-XXIe siècles ». Responsables scientifiques :

Panagiota Anagnostou (EFA - École française d'Athènes) e Séverine Gabry-Thienpont (IDEAS, CNRS, Aix-Marseille Université).

2022 « (D)écrire les archives sonores : quelles stratégies pour la valorisation des données de la recherche en ethnomusicologie ? », Forum Insaniyyat (Tunis, 20-24 septembre 2022), 21 septembre 2022.

(avec Véronique Ginouvès) « Archiver les perceptions : expérience de l'écoute et d'autres sens », Séminaire « Histoires d'écoutes. L'auralité en histoire et pour l'histoire, de l'Antiquité à l'époque moderne ». Organisation : Emmanuelle Caire (UMR TDMAM), Véronique Ginouvès (USR MMSH), Marie-Emmanuelle Torres (UMR LA3M/UMR PRISM) et Laure Verdon (UMR TELEMMe), Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix-en-Provence, 25 février 2022.

2021 « Documenter les sens dans l'oralité : le travail nécessaire de l'archiviste du son », Séminaire de l'Idemec- Institut d'ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative, présentation de l'ouvrage collectif *Collectes sensorielles. Recherche, musée, art* (éditions Pétra, collection Univers sensoriels et sciences sociales, 2021), sous la direction de Véronique Dassié, Aude Fanlo, Marie-Luce Gélard, Cyril Isnart et Florent Molle, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix-en-Provence, 19 novembre 2021.

« Archives de terrain et terrain d'archives : entre stratification de sens et distorsion de l'information », Séminaire « Archives sonores et audiovisuelles " vivantes : nouveaux usages, nouvelles recherches". Organisation : Pascal Cesaro (UMR PRISM), Christine Esclapez (UMR PRISM), Véronique Ginouvès (USR MMSH), Joséphine Simonnot (UMR PRISM), Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix-en-Provence, 30 septembre 2021.

« À la recherche de corpus communs : pour une archivistique collaborative en Méditerranée », 13e Symposium du Groupe d'Étude des Musiques de Méditerranée (ICTM Mediterranean Music Study Group) : « Musique(s), Pouvoir(s), Espace(s) : une perspective méditerranéenne », Tanger, 23-28 septembre 2021, en visioconférence.

« Pour une ethnomusicologie d'archives. Une étude comparée entre Rome et Aix-en-Provence », Séminaires d'ethnomusicologie « Susanne Fürniss – Simha Arom », Laboratoire Éco-anthropologie (UMR 7206 – CNRS/MNHM/Université de Paris), en visioconférence, 25 juin 2021.

2020 « Deux centres d'archives sonores, en France et en Italie : différences dans la communication des données orales », Séminaire Idemec- Institut

d'ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative, Aix-Marseille Université /CNRS), 13 novembre 2020.

2019 « Le Nagra III : proposition d'acquisition pour les collections du Mucem - Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée », dans le cadre de l'atelier « La recherche en objet », École d'été « Understanding Mediterranean Collections », Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, Aix-en-Provence – Mucem, Marseille, 8-17 juillet 2019.

2018 « Faire parler le passé immatériel : la question de l'archive musicale », Séminaire de l'Idemec, Aix-en-Provence, Maison Méditerranéenne des sciences de l'homme, 30 novembre 2018.

Résumé

Le présent travail de thèse a pour objet l'étude de documents sonores d'intérêt ethnomusicologiques conservés dans des centres d'archives. La problématique des méthodes et des stratégies d'archivage mises en place dans deux centres d'archives sonores (la Phonothèque de la Maison méditerranéenne des sciences de l'Homme – MMSH – à Aix-en-Provence et l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi – ICBSA – à Rome), de même que leur utilisation pour la recherche sera interrogée, afin de comprendre non seulement comment l'ethnomusicologue peut exploiter la masse des documents sonores conservés, mais aussi, comment ces objets de mémoire peuvent être restitués jusqu'aux communautés d'origine. Ce projet a notamment pour ambition de renforcer le dynamisme des archives examinées, tant sur leur propre territoire de référence que dans une dimension internationale, en les plaçant à l'attention de la communauté scientifique et en ouvrant de nouvelles voies de collaborations transnationales.

Mots clés : archives sonores, ethnomusicologie, musicologie, anthropologie, épistémologie, écoute, interdisciplinarité

Abstract

This thesis focuses on the study of sound documents of ethnomusicological interest preserved in archival centers. The issue of the methods and archiving strategies implemented in two sound archives (the Phonothèque of the Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme – MMSH – in Aix-en-Provence and the Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi – ICBSA – in Rome), as well as their use in research, will be examined in order to understand not only how ethnomusicologists can make use of the vast collection of preserved sound documents, but also how these memory objects can be returned to the original communities. This project also aims to enhance the dynamism of the archives under study, both within their own regions and in an international context, by drawing the attention of the scientific community and opening new paths for transnational collaborations.

Keywords : sound archives, ethnomusicology, musicology, anthropology, epistemology, critical listening, interdisciplinarity

Riassunto

Questa tesi si concentra sullo studio di documenti sonori di interesse etnomusicologico conservati in centri archivistici. La questione dei metodi e delle strategie di archiviazione attuate in due archivi sonori (la Phonothèque della Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme - MMSH - di Aix-en-Provence e l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi - ICBSA - di Roma), così come il loro utilizzo per ricerca, saranno esaminati al fine di comprendere non solo come gli etnomusicologi possano utilizzare la vasta collezione di documenti sonori conservati, ma anche come questi oggetti di memoria possano essere restituiti alle comunità di origine. Questo progetto mira a valorizzare il dinamismo degli archivi oggetto di studio, sia all'interno delle loro regioni che in un contesto internazionale, attirando l'attenzione della comunità scientifica e aprendo nuove strade per collaborazioni transnazionali.

À Claire

Remerciements

Je dois en premier lieu un chaleureux remerciement à mes deux directeurs de thèse, Olivier Tourny, mon directeur principal, et Christine Esclapez, ma co-directrice, pour leurs compétences d'excellence dans leurs domaines d'étude respectifs. La complémentarité de leur encadrement au cours de ces années, leur patience et leur accompagnement, ainsi que leur encouragement constant, inlassable et toujours positif, ont été pour moi un soutien précieux dans les moments les plus heureux, tout comme dans les plus difficiles de ma recherche.

Je dois absolument exprimer ma plus profonde reconnaissance à l'équipe de la Phonothèque de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, notamment à sa responsable, Véronique Ginouvès, dont l'engagement, la disponibilité et la passion pour son travail ont permis à cette thèse de voir le jour. Je remercie également Jean-Christophe Peyssard, actuel responsable de la Médiathèque de la MMSH, son prédecesseur Olivier Dubois, ainsi que toute l'équipe, passée et présente, de la Médiathèque, pour savoir se mettre à l'écoute des besoins de son public et créer un environnement de travail confortable et stimulant. Ma gratitude va également à celles et ceux qui travaillent à la phonothèque, vacataires et stagiaires, qui ont bien voulu accorder leur temps à mes demandes, nourrissant ainsi mes questionnements. Il serait long de les citer un à un, mais je souhaite adresser un remerciement particulier à Hélène, avec qui j'ai partagé le bureau de numérisation et qui m'a appris toute une palette de vocabulaire depuis mon arrivée en France.

Je remercie également les fonctionnaires de l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi de Rome, qui ont su m'accueillir en résolvant les problèmes administratifs liés à mon séjour au sein de l'institut, et qui m'ont permis de réaliser ma période de formation et de recherche dans les meilleures conditions. Il est ici nécessaire de mentionner Bianca Zaccheo, Luciano d'Aleo, Antonella Fischetti, Piero Cavallari, Marina Brescini, Francesco Baldi, qui ont partagé avec générosité et compétence leur mémoire institutionnelle. Je remercie Giuseppina Colicci, Gerardo Casiello, Michele Melidoni et Giulio Tosti, contractuels qui, malgré les exigences pressantes de leur travail, ont su trouver du temps à consacrer à mon enquête. Une pensée et un remerciement vont à la directrice Sabina Magrini, disparue trop tôt, pour l'intérêt

sincère qu'elle portait à mes études et la curiosité et la volonté dont elle faisait preuve pour chercher de nouvelles solutions pour valoriser les archives sonores de l'Institut.

Je tiens également à remercier ici les deux laboratoires de recherche de rattachement, l'Idemec, aujourd'hui Ideas, et Prism, qui m'ont permis de travailler dans les meilleures conditions humaines et matérielles, et au sein desquels j'ai pu développer et nourrir mes questionnements scientifiques au fil de ces années. Ma reconnaissance va tout particulièrement aux directeurs de l'Ideas, Benoît Fliche, Cyril Isnart et Christophe Pons, pour leurs conseils et leur soutien. Je remercie Marion Dumoulin, Carole Le Cloïerec et Eric Pons, ingénieurs d'études qui m'ont accueilli et assisté au sein du laboratoire. Je voudrais aussi exprimer ma gratitude aux chercheurs et chercheuses qui ont intégré le laboratoire au cours de ma thèse, en particulier Sévérine Gabry-Thienpont, "chère collègue" ethnomusicologue, qui m'a toujours considéré et valorisé comme un pair malgré la différence de statut, Julien Ferrando pour nos discussions musicales passionnantes, et Marie-Laure Boursin pour son soutien et son écoute au quotidien dans la vie du laboratoire. Je remercie l'ensemble de mes collègues doctorant·e·s d'avoir peuplé mon quotidien pendant toutes ces années, pour leur présence, leur amitié, nos conversations. Un remerciement particulier à Blanche Lacoste, qui m'a la première aidé à m'intégrer dans la vie doctorale alors que mon français n'en était qu'à ses débuts, à Emma Fiedler et Paul Luciani, compagnons de route depuis le début de ce parcours, ainsi qu'à Caroline, Charlotte, Gabriele, Gülistan, Oriane, Serena, Vincenzo, avec qui j'ai toujours pu échanger sur nos intérêts, attentes et perspectives.

Toute ma reconnaissance à l'adresse des membres du jury, avec une mention spéciale envers la professeure Sylvie Le Bomin et le professeur Giovanni Giuriati d'avoir accepté de pré-rapporter ce travail.

Enfin, et non des moindres, vient le moment de remercier les amis aixois, Tommaso, Francesca et la petite Celeste, Eleni et Laure-Hélène, Eleonora, Raffaele et Gabrielle, pour les interludes musicaux, les moments de fête, leurs conseils. Un immense merci à mon épouse, première et exigeante relectrice, qui a toujours partagé avec moi les efforts liés à ce projet.

Un dernier mot pour ma famille, qui m'a accompagné et soutenu tout au long de mes (trop) longues études au Conservatoire et à l'Université. À mon oncle Giorgio, et à mes grands-mères Silvia et Maria, qui n'ont malheureusement pas pu voir l'aboutissement de ce travail, mais qui m'ont tant appris et encouragé dans ma quête.

Table des matières

Affidavit **3**
Liste de publications et participation à conférences **5**
Résumé **9**
Riassunto **10**
Remerciements **13**
Table des matières **15**
Avant-propos **19**
Introduction **23**
PREMIÈRE PARTIE **35**
Pour la définition d'un terrain de recherche à part entière en (Ethno)Musicologie **35**
1 Ethnomusicologie et Archives sonores **39**
1.1 La nécessité de capter le son en ethnomusicologie 40
1.1.1 Des sciences naturelles à la muséologie : la période mécanique 40
1.1.2 De l'universalisme au particularisme : la période magnétique 45
1.1.3 De la collecte systématique aux collectes « sauvages » : la période numérique 50
1.2 La nécessité de gérer des collections de musiques de tradition orale 53
1.2.1 Sur l'exemple de Vienne et de Berlin : les premiers centres, entre vocation nationaliste et ambition universaliste 54
1.2.2 Les centres d'archivage à l'attention des sociétés savantes : vers une dimension collective 57
1.2.3 Des sociétés savantes aux associations de professionnels : coordination internationale et ouverture sur le web 60
1.3 La nécessité d'analyser 62
1.3.1 La transcription musicale : lecture de l'autre, écriture de soi 62
1.3.2 Notations et contexte ethnographique 65
1.3.3 L'impact des nouvelles technologies pour l'analyse : écritures « alternatives », Big Data et Intelligence Artificielle 69
1.4 La nécessité de restituer : la communication des enregistrements 71
1.4.1 « Impulsion anthologique » et premières stratégies de communication des archives sonores 72

1.4.2 Séries à destination des bibliothèque, disques grand public : la contribution des maisons d'édition phonographique 75
1.4.3 Dissémination, diffusion, rapatriement : la communication des archives comme impératif 77
2 Archives sonores et ethnomusicologie 81
2.1 Que sont les archives ? Qu'est-ce que le travail de l'archiviste ? 81
2.1.1 Une phonothèque pour quoi faire ? 83
2.1.2 Archives sonores : une dimension politique ? Nationalismes, régionalismes et identités 86
2.1.3 L'archivistique : entre science et savoir empirique, l'humain au cœur du processus 89
2.2 La théorie du document 92
2.2.1 « Vu » : l'aspect matériel 94
2.2.2 « Lu » : l'aspect intellectuel 96
2.2.3 « Su » : l'aspect mémoriel 99
2.2.4 *Entendu* : perçu, représenté, médiatisé 100
2.3 Les Archives au tournant numérique ou la théorie transdisciplinaire du « néo-document sonore » 102
2.3.1 Des archives aux données 103
2.3.2 Les « 4C » à l'ère du numérique 106
3 *Qui gardera les gardes* ? L'archive au prisme du temps et du pouvoir 119
3.1 L'archive à ses lisières 119
3.2 Entre mémoire et oubli : économie et technique de l'archivage 122
3.3 L'Archive : « prison » ou « temple » du savoir ? 126
3.4 « Sound archives under suspicion » 132
DEUXIÈME PARTIE 137
Le cas d'étude comparée : Aix-en-Provence et Rome 137
4 La phonothèque de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme – MMSH, Aix-en-Provence 145
4.1 Du CREHOP à la MMSH, histoire d'une phonothèque entre recherche et culture 145
4.1.1 Fondation 147
4.1.2 Le CREHOP : des ethnotextes au traitement des archives sonores entre recherche et culture 151
4.1.3 Du CREHOP à la MMSH : création d'une phonothèque institutionnelle et évolution du concept d'ethnotexte 155
4.2 Approcher l'archive 160

4.2.1 Négocier l'accès à un cadre institutionnel 160
4.2.2 L'organisation au quotidien du travail d'un centre d'archives sonores : une question d'écoute 166
4.2.3 Jouer des magnétophones, « sans indications de *tempo* » : insurgence et gestion des erreurs archivistiques 176
4.3 Entendre les archives sonner : sur les manières d'organisation de la connaissance dans une phonothèque de recherche 183
4.3.1 De l'oral à l'écrit : entendre pour rédiger des commentaires archivistiques 184
4.3.2 Organiser la connaissance : ontologies et structure de la base des données 191
4.3.3 De l'écrit à l'*aural* : faire entendre les archives sonores dans une phonothèque de recherche 197
5 L'Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi (ICBSA), Rome 205
5.1 Corps à corps avec le nouvel environnement : une question de connaissance des supports 205
5.1.1 La formation comme accès au terrain : prêter l'oreille aux cylindres phonographiques 206
5.1.2 Instruments et environnements de reproduction : son et bruit dans le transfert des disques 78 tours 213
5.1.3 Approcher le terrain : l'équipe et les bandes magnétiques 217
5.2 Le travail archivistique sur les fonds sonores oraux : l'accent mis sur la mission de conservation 221
5.2.1 Un préalable à l'écoute : recherche dans le catalogue, recherche dans la réserve 221
5.2.2 Secrets d'archives, archives secrètes 227
5.2.3 Temps et ressources pour le traitement du fonds AELM : « qui dépense plus, dépense moins » 232
5.3 Les archives sonores dans l'histoire institutionnelle de la Discoteca di Stato – ICBSA 242
5.3.1 De la « Parole des grands » à l'idée d'une « Discothèque ethnique nationale » : 1924-1947 242
5.3.2 Enregistrements systématiques et projets d'internationalisation : 1947-1974 246
5.3.3 De l'engourdissement au réveil : 1974-2012 253
6 Analyse comparée 259
6.1 Subjectivation des techniques : l'aspect matériel 259

6.2 Subjectivation de l'écoute : l'aspect cognitif 268
6.3 Subjectivation de l'archive : hétérographies et diffraction de variantes 274
6.4 L'Archiviste comme auteur 280
6.5 Tradition fermée, tradition ouverte ? Faire parler les archives sonores 284
6.6 . L'ethnomusicologue impliqué : collaborations et perspectives 288
Conclusion 297
Bibliographie 303
Archives 335
ANNEXES 337
Annexe 1 Quatre illustrations de traitements archivistiques – Aix-en-Provence/ Rome 338
A -1.1 : Phonothèque MMSH - Document Google Doc à utiliser comme modèle de description 338
A-1.2 Notices 339
Phonothèque MMSH, traitement du fonds Pierre Laurence, ethnologue français, *corpus* Hautbois populaire, fifre et chansons en Cévennes et Bas-Languedoc. Numérisation et création des notices. 339
A 2 Convention 343

Avant-propos

Fin octobre 2017, j'arrive à la phonothèque de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme d'Aix-en-Provence, pour y effectuer un stage de formation de recherche en archivistique. C'est dans le cadre du programme « Torno Subito » financé par la région du Latium que je devais réaliser ce stage d'un an entre les archives sonores d'Aix-en-Provence et celles de l'*Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi* de Rome. L'objectif de ce programme, toujours actif à ce jour, est de permettre à des étudiants italiens de finaliser leur parcours académique à l'étranger. Comme l'indique son intitulé (« Je reviens tout de suite ! »), sa finalité était de permettre aux lauréats de retourner un an après en Italie pour y démarrer une carrière. À l'heure où j'écris ces lignes, voilà bien des années où je vis à Aix-en-Provence.

Quelques semaines après mon installation à Aix, Véronique Ginouvès, responsable de la phonothèque, m'informait que j'étais attendu l'après-midi même dans le bureau d'Olivier Tourny, ethnomusicologue au CNRS. Ce dernier avait entendu parler de ma présence dans les locaux et souhaitait en savoir un peu plus sur mon parcours et mes projets. C'est ainsi que nous nous sommes rencontrés. Après lui avoir exposé mon travail de master sur les musiques du revival occitan, j'évoquais avec lui la possibilité de poursuivre ces recherches dans l'optique d'un doctorat. Voyant le peu d'enthousiasme du chercheur pour cette thématique, notre discussion s'orientait alors sur les tenants et les aboutissants de mon stage, l'archive devenant alors notre seul et unique sujet de conversation. Deux heures plus tard, je quittais son bureau avec un directeur de thèse potentiel, et une première ébauche de sujet de thèse.

Le lundi 4 juin 2018 à 11h00, je me retrouvais sur le campus Saint-Charles de l'Université à Marseille à défendre mes chances de financement de mon doctorat, devant le jury de sélection des contrats Inter-ED (Écoles Doctorales). Il faut dire qu'après notre rencontre, Olivier Tourny avait tenu à me faire rencontrer Christine Esclapez, épistémologue de la musique et professeure au département de Musicologie. Avec précisément pour projet de faire une thèse en co-direction associant l'Anthropologie de l'École Doctorale 355 (Espace, culture, sociétés) et la Musicologie de l'École Doctorale 354 (Langage, lettres et arts). Le pari était loin d'être gagné. Ma maîtrise de la langue française était encore quelque peu baroque. Et surtout, il me fallait convaincre des professeurs de médecine, de pharmacie, de physique, de

mathématique, bref, tous les représentants de tous les départements d'Aix-Marseille Université sur l'ébauche de sujet suivant : *L'ethnomusicologue, l'archiviste et le magnétophone : état de lieux, analyse comparative et transdisciplinaire d'archives musicales inédites en Méditerranée (Aix-Marseille, Rome).* À l'issue de cet oral, contre toute attente, le jury retenait ma candidature.

Mais revenons en arrière.

Je dois une part de ma sensibilité musicale à ma famille, au sein de laquelle on pratiquait de la musique en amateur éclairé. Dès ma plus tendre enfance, entre la guitare de mon père et les chants à la maison, j'ai pu développer mon oreille et une bonne aptitude au chant. C'est à l'âge de six ans que j'eus une révélation en voyant défiler les instruments de la fanfare de ma ville natale Alatri. C'était « ça » que je voulais faire, rejoindre cette « banda ». À la lecture d'un prospectus où était représentée sa silhouette, j'ai choisi mon instrument : ce sera le saxophone. Un an après mes premiers cours à l'école municipale de musique, j'intégrais cette fanfare qui me faisait tant rêver ; d'abord pour les répétitions et peu après pour participer aux manifestations civiles et religieuses où la « banda » était engagée. Je côtoyais alors des musiciens amateurs de tous âges. Un grand écart existait de fait entre moi, le plus jeune, et il *Signor* Pippo, le doyen, cymbaliste nonagénaire. J'écoutais les histoires des fanfares d'antan, je découvrais les coutumes festives de la campagne, je me sensibilisais aux nuances des langues dialectales à l'occasion de manifestations dans ma région et au-delà. Diplômé de solfège au conservatoire, passionné alors de musiques électro-acoustiques, je m'inscris à un cours d'été de composition à Nursie, après mon baccalauréat. J'y réalise mes premiers arrangements, adaptant et harmonisant des mélodies en fonction des demandes de petits ensembles présents, désireux de jouer pour les concerts du soir. Fort de cette expérience, je décidais de m'inscrire au conservatoire de Frosinone. Tout au long de mes six années d'études dans cet établissement, j'ai reçu une formation approfondie dans tous les domaines de la musique, que ce soit en écriture, composition, orchestration, musicologie, organologie, théorie et pratique. Diplômé de composition, j'étais admis dans le master de Musicologie et Ethnomusicologie de l'Université « La Sapienza » à Rome. Les professeurs Giovanni Giuriati et Francesco Giannattasio, furent mes maîtres en ethnomusicologie : le premier, enseignant les musiques et les pratiques musicales de l'Asie du Sud-Est ; le second, investissant plus largement les problématiques, les méthodologies et nombre d'aspects théoriques de la discipline. C'est sous la direction de ce dernier, assisté d'Anna Radaelli, philologue romane, que je consacrais deux

années de recherche dans le cadre d'un Master en Ethnomusicologie et avec pour terrain l'espace occitan du Sud-Ouest de la France.

Ma première expérience de cet espace, allait se matérialiser par un stage organisé à Villeneuve-sur-Lot à l'Institut d'Études Occitanes. Plus qu'un stage, l'objet de cette université d'été était celui d'une véritable immersion dans l'univers de l'Occitanie en action : on parlait occitan, on chantait occitan, on dansait occitan et le soir on mangeait et on buvait occitan. Les cours de chant étaient assurés par Pierre Boissière, grande figure locale du revival musical occitan, lui-même collecteur et auteur. Il fût ainsi un grand inspirateur de mes recherches sur le sujet de mon mémoire de master portant sur les relations, réelles ou imaginées, existant entre la tradition des troubadours, la musique occitane de tradition orale et son *revival*. Plus largement cela me permit d'acquérir une expérience interdisciplinaire, dans la mesure où j'ai pu mener à la fois une recherche sur le terrain, une recherche historique et une recherche philologique ancrée au plus près des archives musicales.

Déjà sensibilisé à la question de l'archive dans mes cours d'ethnomusicologie à Rome, c'est sur le terrain occitan que j'en découvrais les forces, autant en termes de sauvegarde et de diffusion militante, de patrimonialisation que de potentiels de recherche. C'est finalement sans m'en rendre compte que j'ai pénétré cet univers aixois et romain de mémoires sonores et musicales remplies de cylindres de cire, de bandes magnétiques, de cassettes audio et de fichiers numériques. Il est piquant de se rappeler que le premier enregistrement au monde réalisé par Scott de Martinville – le fameux *Au clair de la lune* de 1860 – était techniquement inaudible et qu'il fallut attendre un siècle et demi pour enfin l'entendre. Il n'est pas non plus inutile de rappeler ici qu'Edison, inventeur du phonographe, premier appareil à pouvoir enregistrer et restituer le son, était quasiment sourd. C'est dire combien le devenir des archives était bien mal engagé…

Introduction

« For it will retain a perfect mechanical memory of many things which we may forget »
Thomas A. Edison, 1888 : 649

Depuis la fin du XXe siècle, la redécouverte des archives, en particulier sonores et musicales, s'est imposée comme un enjeu central dans les champs de la recherche, de la création artistique et de la société en général. L'évolution de la technologie numérique, accompagnée de la montée en puissance des plateformes de diffusion et de partage, a profondément transformé notre rapport aux traces du passé. Ces archives ne sont plus seulement considérées comme des objets de préservation, mais comme des sources vivantes, prêtes à être réinvesties, réinterprétées et réutilisées dans de nouveaux contextes. Plus encore comme le précise Jacques Derrida : « […] ladite technique *archivale* ne détermine plus et ne l'aura jamais fait, le seul moment de l'enregistrement conservateur, mais l'institution même de l'événement archivable » (Derrida, 1995 : 36). Traiter et analyser les tenants et les aboutissants des archives sonores, leur environnement institutionnel et leurs conséquences à l'heure de la mondialisation, c'est déroger aux idées reçues de l'archive. Ma recherche part de ce constat.

Au clair de la lune, Léon Scott de Martinville. L'enregistrement d'un air si bien connu pourrait paraître de nos jours un fait anodin. Le contexte de production attesté à la date 1860 scelle la première pierre historique d'un enregistrement sonore, mais pas celle de son écoute, pour l'heure encore inconcevable. Les conditions techniques permettant sa reproduction – sa résurrection sonore – un siècle et demi plus tard, en 2008[1], en font dès lors un document d'une exceptionnelle valeur documentaire. Il est nécessaire de savoir ceci, lorsqu'on tend l'oreille à ces dix secondes d'enregistrement fredonnant un chant d'enfance, pour que la vive voix d'une personne ayant vécu au XIXe siècle prenne toute son épaisseur historique et enrichisse le sens de cette archive sonore mais aussi l'histoire de l'humanité.

Typographe français, Scott de Martinville parvient à imprimer, sur une feuille de papier noircie par la fumée d'une lampe à huile, les vibrations acoustiques de son quotidien. À l'instar de la photographie, l'inventeur réalise que le son, aussi bien que

[1] https://www.firstsounds.org/sounds/scott.php (dernière consultation le 26-09-2024).

la lumière, fournit à distance une trace durable. Comme celle-ci permettait désormais de 'peindre avec la lumière' (de l'étymon grec *photos*/ *graphein*), le dispositif expérimental de Scott de Martinville, le *phonautographe*, marque la genèse d'un véritable « art nouveau » ; un art capable de « forcer la nature » afin de disposer à sa propre guise de la « graphie naturelle des sons » (Feaster, 2010).

L'éphémère de tout phénomène acoustique pouvait désormais incorporer la matière, comme un instantané photographique. Tout ce qui manquait était de lui rendre sa parole. D'autres prototypes voient alors le jour. Jusqu'à que le dépôt du brevet du phonographe d'Edison en 1877, date symbolique – presque mythique – pour l'apparition de la nouvelle technologie permettant autant de graver des sons que de les restituer, ne sanctionne l'officialisation de cette révolution inédite produite par l'invention de l'enregistrement. Ces avancées, inaugurant l'ère de la *phonographie*, changeront à l'évidence le rapport de l'homme à son environnement sonore.

La période charnière que nous venons de saisir marque l'entrée dans celle qui sera ensuite appelée la « modernité sonore » (Sterne, 2015). Le monde devient audible d'une façon inouïe, révolutionnaire. De l'innovation technologique se déploie une réelle révolution dans le potentiel de représentation du fait sonore. Une ligne est ainsi tracée avec le passé qui, comme dans toute révolution, distingue un avant et un après.

L'avant. L'art de maitriser les sons constitue un défi majeur des activités humaines depuis la préhistoire. Si l'on pense à la construction d'appeaux en os, à l'invention du langage sonore, à la fabrication d'un masque, d'un instrument ou d'un théâtre, nous n'aurons évoqué qu'un infime échantillon d'activités entre nature (sonore) et culture. Les principes de l'émission vocale, de l'emploi d'objets ayant la faculté de produire des sons, de l'étude empirique de l'acoustique ou de sa représentation symbolique, peuvent davantage aider à dessiner les contours de cet affrontement. Ici, dans le but de nous rappeler combien l'homme, au cours de son histoire – certes, dans des espaces sociaux divers, suivant des esthétiques différentes –, a été enclin à apprivoiser la nature du son, à l'imiter, à pouvoir signifier sa présence ; ou son absence.

L'après. Parmi ces techniques du son, l'enregistrement se distingue des autres de façon 'substantielle'. L'univers acoustique de la vibration, la parole ou même le silence avant insaisissables, peuvent enfin être retenus tel quels. Phénomènes ondulatoires de leurs états, gravés sur une couche sensible de la matière, ils deviennent tangibles, manipulables et même fidèlement reproductibles. Non pas que la reproduction sonore

soit une acquisition du phonographe. La différence réside précisément dans la capacité d'adhésion à la réalité que le procédé peut garantir. Écouter par suggestion l'écho de la mer dans un coquillage, évoquer le son des vagues se brisant sur le rivage dans un poème symphonique ou découvrir les détails d'un environnement sonore marin à partir d'une « phonographie », ne relèvent évidemment pas des mêmes expériences sensorielles ; ni portent en soi le même potentiel heuristique. À l'évidence, entre imagination sonore, synesthésie et haute-fidélité d'un enregistrement, trouvent place des questionnements poétiques, esthétiques et scientifiques de différente nature.

Pour la musique, cet art de retenir et de diffuser tel quel un fait sonore en soi éphémère, représente une révolution majeure qui concerne ses aspects philosophiques et épistémologiques. Si la partition déjà permettait la transmission de musiques inscrites sur un support de papier – laissant donc au lecteur et ou au musicien le soin de les interpréter plus ou moins fidèlement –, l'enregistrement – et c'est là toute la différence – transporte de la musique vivante *accomplie*. C'est la musique d'un instant précis, qui existe désormais en dehors de ses causes acoustiques initiales. Puisqu'il s'agit d'un passage du domaine auditif de la performance (immatériel, *aural*) au domaine visuel (physique, rétinien) de l'enregistrement, le procédé de gravure phonographique qui aboutit au stockage d'informations sur un support ouvre en même temps la possibilité d'exercer sur elles des analyses ultérieures. En d'autres termes, la fixation d'un fait de l'oralité musicale permet d'y revenir plus tard. D'autres opérations intellectuelles et réflexives pourront alors être menées sur cet objet en dehors du contexte de son énonciation, en favorisant, par exemple, le développement de formes de pensée systématiques et tabulaires (Goody, 1979 [1977]). Objectiver une performance dans le présent 'graphique' de l'écriture, c'est permettre d'établir un regard différent sur le passé. De s'interroger sur la *historia*, « l'enquête » en grec (Faure, 2011) : une « démarche qui est à l'origine d'une recherche de la vérité et d'une production de textes cohérents et stables, régulant les genres de discours et portant une attention plus grande au choix des mots » (*ibid*. : 21).

Nous venons de l'évoquer : musique d'un instant, étude *a posteriori*. Cela n'apparaitra donc pas un hasard que l'ethnomusicologie en tant que discipline scientifique soit née de la révolution de l'enregistrement. En plus de la présence et de l'observation sur le terrain, le recours à une « raison graphique » – ou plutôt, si l'on peut dire, *phonographique* – s'avère nécessaire pour déceler les subtilités (formelles, structurelles, expressives) des musiques orales collectées lors d'une performance. Il est vrai qu'un spécialiste peut se servir de différentes techniques d'écriture musicale. Et

que par la suite, il pourra même entendre la musique, sans vraiment l'entendre – en la jouant dans sa tête, avec les timbres, les dynamiques. Sans oublier ni nier les larges possibilités descriptives d'une partition, pour ce qui est de l'oralité, la difficulté réside dans le fait de devoir réaliser des transcriptions in *vivo*, à des occasions souvent uniques. Or, il semble important de noter que la rédaction, pourtant nécessaire, d'un carnet de terrain, ne peut servir à la transcription exacte d'un énoncé musical, du moins si elle est basée uniquement sur l'oreille de l'ethnographe. Comment détailler le tracé sonore d'une mélodie bien ornée, d'une polyphonie ou d'une polyrythmie ? Au regard de ces questionnements, force est de constater que pour une analyse approfondie de son objet musical, l'ethnomusicologue est souvent contraint d'utiliser un support de mémoire plus fiable.

Servant d'abord à des fins analytiques, la fonction de l'enregistrement pour l'ethnomusicologue ne se limite cependant pas à cela. En effet, une fois créé, le document peut aussi être transmis à son tour : comme preuve des résultats de la recherche pour la communauté scientifique en raison de sa valeur intrinsèque qui ne s'adresse pas exclusivement à un public de spécialistes ou comme objet de mémoire, à restituer à la société qui l'a produit. Ainsi, il n'est plus seulement question de considérer l'enregistrement en tant que simple fixation d'un phénomène acoustique, mais comme un véritable acte de production d'un témoignage, stable et durable dans le temps. La « mémoire en mouvement » de la transmission orale devient alors « mémoire tangible », « trace » (Charles-Dominique, 2009).

Ce référent de premier ordre, que la transcription manuelle ne peut représenter seule, affirme l'étude des fonctions historiennes des musiques de tradition orale (*ibid.*), en légitimant la discipline ethnomusicologique dans le champ de la diachronie. Le rapprochement de l'ethnomusicologie et de l'histoire (Rice, 2005 : 137-163), la constatation patente d'une certaine continuité, « sinon méthodologique, du moins conceptuelle » (Charles-Dominique, 2009 : 31), dans la commune étude du champ mémoriel, en font à raison « deux arts de la mémoire » (*ibid.*). Si la musique enregistrée est une trace, une source de mémoire, alors l'ethnomusicologue devient faiseur de mémoire ; ou du moins un acteur de mémoire. Ceci implique une révolution complète pour l'observateur. En collectant des documents oraux à des fins d'étude, l'ethnomusicologue assume aussi la responsabilité de sauvegarder ces mémoires, de pouvoir les restituer en décalant leur temporalité, ainsi que la localisation de l'auditeur dans le monde entier. Dès lors, plusieurs questions se posent autour de l'enregistrement lui-même, qui devient un objet historique. De ses multiples facettes,

plusieurs potentiels d'exploitation se dégagent. En effet, produisant une alternative à la perte de mémoire d'une société, sa gestion relève désormais du domaine des politiques patrimoniales.

Face à cela, il convient déjà de rappeler que la notion de « sauvegarde » appliquée à notre terrain d'étude est polysémique (Aubert et Charles-Dominique, 2009) et implique des interprétations. D'un côté elle contourne la crainte de la perte : « le sauvetage d'une culture en perdition » (i*bid.* : 12). De l'autre, elle « pérennise les traces collectées » (*ibid*.). Dans les faits, puisque ces deux concepts s'enchainent en désignant autant de moments de la vie d'un document – la collecte et la conservation –, il convient ici plutôt d'envisager l'action de la sauvegarde (de protection/ garantie) en tant qu'« archivage ». Une archive est conçue pour constituer « une preuve sur ce qui s'est passé » (Bachimont, 2017), tout en explicitant le lien de causalité qui existe entre le document et l'activité qui l'a produit, « pour que l'examen de l'effet qu'est l'archive permette de remonter à la cause qu'est l'événement » (*ibid.*). Cela signifie que dans le but patrimonial de la sauvegarde, pour que l'enregistrement de terrain garde à la fois sa valeur de document scientifique et sa valeur sociale et culturelle – ainsi que le statut d'objet historique, de mémoire –, ce lien de causalité doit être adéquatement explicité.

La question se pose implicitement : conservons-nous des archives ou des monuments ? L'on sait bien à présent qu'un deuxième enregistrement d'une même pièce – qu'elle soit à quelques minutes de distance du premier ou après plusieurs années – donne lieu à différentes versions de ce qui était. Quelle serait alors la version « authentique » d'une musique dont la mémoire sociale et collective s'est perdue ? Face au paradoxe de la 'pérennisation' d'une mémoire en constante variation, il est légitime de se demander ce qui a motivé le choix de préserver tel ou tel répertoire. En revenant à l'*historia* (l'enquête) et au processus d'écriture (l'enregistrement), l'on constate que la « vérité » recherchée des musiques de tradition orale est en réalité, par sa nature même, kaléidoscopique. Toute tentative de sauvegarde ou de pérennisation relève ainsi d'une démarche qui cherche à stabiliser et à fixer une réalité mouvante. Le concept d'archive, et l'acte d'archivage, deviennent alors les seuls outils véritablement efficaces pour préserver ces musiques dans l'aura et la dynamique qui étaient les leurs au moment de leur collecte (Brailoiu, 1973 [1931] ; Giannattasio, 2017). Si l'on fait abstraction de cette complexité — c'est-à-dire de la relation intrinsèque entre l'archive, son créateur et le contexte de sa production — ce qui est pérennisé n'est plus une trace parmi d'autres de ce qui a été, mais devient un objet de collection, voire de consommation.

Réifiée, la musique enregistrée se prête à être exploitée par l'industrie culturelle à d'autres fins que celles de l'archivage. La révolution de la phonographie est sans doute aussi une révolution qui s'ouvre facilement à différentes interprétations économiques, politiques et identitaires. Considérons par exemple son développement dans la sphère commerciale, le premier et le plus grand circuit dans lequel se noue cette technologie. Depuis les premiers cylindres d'Edison, en passant par les disques d'Emil Berliner, jusqu'aux contenus numériques modernes sur les plateformes en ligne, c'est l'image fonctionnelle (publicitaire), avant même le son, qui devient le principal médium de la réalité musicale enregistrée. Il en va de même pour un enregistrement issu d'une recherche sur le terrain et devenu emblématique au sein d'un groupe social donné ; par extension, iconique. Il n'est pas rare dans l'histoire du revivalisme musical (Bithell et Hill, 2014), ou dans des contextes de festivalisation (Gervasi, 2016), que des véritables campagnes publicitaires à vocation identitaire se soient déclenchées, en plaçant leur légitimité sur l'enregistrement plus que sur son intérêt ethno-musico*graphique*. Sans surprise, nous constatons alors que souvent, dans le domaine de la phonographie au sens large, le médium – l'aspect matériel de la technique – est reçu comme le message.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si dans le sens commun – en anglais comme dans les langues néo-latines – le phonographe identifie un instrument plutôt qu'une personne, contrairement à la photographie qui place en premier plan le regard du photographe ainsi que son utilisation de l'appareil de reproduction. Ainsi, la photographie, produit de l'action du photographe, embrasse historiquement un autre champ sémantique que celui de la phonographie, qui est plus immédiatement associé à l'industrie. L'exploitation initiale à des fins artistiques et documentaires dans le premier cas, contre l'exploitation à des fins notamment bureaucratiques et commerciales pour l'autre, sont révélatrices de la tournure que la phonographie a prise depuis ses débuts.

La motivation d'une industrie participe au développement de la recherche technologique jusqu'à la démocratisation des instruments utilisés. Non seulement pour la reproduction, mais aussi pour la captation. À l'ère du numérique, il suffit désormais d'un téléphone pour enregistrer un son de qualité nettement supérieure à celui d'Edison. Sans parler des possibilités de prolonger l'enregistrement pour une durée potentiellement illimitée, en tout cas bien au-delà des capacités du cylindre et de tout autre support analogique. Certes, de la même façon qu'un bon appareil photo

ne fait pas un bon photographe, un bon enregistreur ne fait pas un bon collecteur de sons.

Pour l'ethnomusicologue, même si son métier n'est pas de tout enregistrer sans critère, il n'en reste pas moins que la succession des nouvelles technologies a donné lieu à une inflation de l'utilisation de l'enregistrement pour l'analyse des musiques de tradition orale. Ceci génère actuellement une *fabrique* de l'archive sonore qu'il faudra d'ailleurs pouvoir maitriser pour s'en servir en tant que source de mémoire. Une masse critique d'enregistrements de plus en plus importante implique, en effet, une maintenance accrue, tant au niveau intellectuel que physique. Il ne suffit pas d'enregistrer une musique et de se contenter de posséder l'enregistrement comme un bel objet. Pour que l'archivage soit véritablement efficace, il est indispensable de développer une économie du pratique : un ensemble de moyens concrets pour conserver, écouter et partager ces archives. Cela signifie qu'un archiviste doit être en charge de la gestion et de la préservation des fonds. Et qui dit archiviste, dit également centres d'archives, avec les locaux, le matériel et le personnel nécessaires pour assurer ces tâches.

Il est désormais clair que pour faire de l'enregistrement une archive, et de l'ethnomusicologie une discipline qui puisse exercer « l'art de la mémoire », il ne suffit pas d'en rester à la simple considération de l'objet. Il faut objectiver son contenu, afin d'en faire l'objet d'une démarche de connaissance. S'il n'y a pas de reconstitution, de compréhension, d'analyse, l'archive ne parle pas, comme en témoigne l'incommunicabilité de « Au clair de la lune » de Scott de Martinville pendant plus d'un siècle et demi. Elle nécessite des systèmes de lecture adaptés, des sous-titres, d'intertexte. Bref, d'un dispositif qui va au-delà des suggestions liées à la subjectivité ontologique d'un fait musical.

Hors contexte, souvent à une autre époque, la simple perception donnée par l'écoute – à supposer que cela soit possible – ne suffit pas à interpréter l'archive sonore. L'expérience *aurale*, « l'émotion patrimoniale » (Fabre, 2015) qui peut en découler, doit alors être assortie, en complément, de données techniques et historiques approfondies ; dans l'idéal, informées par une collaboration entre archiviste, ingénieur du son et musicologue. Si, comme le disait Gilbert Rouget, « la musique, c'est toujours plus que la musique » (*cf. cit.* dans Lortat-Jacob, 2020 : 333), nous pourrions alors ajouter ici que la musique enregistrée est toujours plus que de la musique enregistrée. C'est un ensemble d'opérations qui lui donne une voix et qui dépend de l'action de

plusieurs personnes. Aussi évidente que puisse paraître cette affirmation, il faut noter comment l'histoire institutionnelle d'un enregistrement ajoute du sens à l'archive, ou le déforme.

La musique conservée dans un centre de documentation vit dans un nouvel environnement, acquiert de nouvelles fonctions et de nouvelles interprétations. « C'est d'abord et surtout par la façon dont elle est pensée et culturellement qualifiée qu'une musique prend son sens » (Dehoux et Lortat-Jacob, 2001 : 216) : avec Lortat-Jacob, nous pensons que cela peut être également vrai dans le périmètre d'un centre d'archives. Réactivée dans la chaîne archivistique et patrimoniale, qui devient *mutatis mutandis* une chaîne de transmission orale, la musique latente dans un support devient l'objet de manipulations et classifications, d'écritures et de protocoles de conservation numériques qui la transforment. Ces opérations se succèdent et se superposent, pour que ce son soit enfin socialement partagé. L'idée qui nous vient de l'histoire de la phonographie, selon laquelle l'enregistrement sonore est stable, immuable, n'est pas recevable et doit être remise en question. Comme le questionne Derrida :

> Ne faut-il pas commencer par distinguer l'archive de ce à quoi on la réduit trop souvent, notamment l'expérience de la mémoire et le retour à l'origine, mais aussi l'archaïque et l'archéologique, le souvenir ou la fouille, bref la recherche du temps perdu ? (Derrida, 1995 : 1)

À « l'impatience du désir de mémoire », que Derrida (1995) identifie comme une pathologie de la société contemporaine, à la recherche du « vrai » et de « l'authentique » qui répondent à la logique de la consommation, nous opposons un autre « goût de l'archive », semblable à celui décrit par Arlette Farge (1997 [1989]), soit, une incitation à garder le « goût de l'inaccompli » (*ibid* : 146) et « produire du manque là où régnaient les certitudes » (*ibid.* : 147) ; à mettre les archives sonores « en examen » (tr. *under suspicion* : Garcia, 2017). Que deviennent alors ces enregistrements ? Quelles interprétations, quelles distorsions peuvent se produire au cours de la chaîne archivistique ? Ce que ce traitement met en avant, tend-il à renforcer l'aspect auditif ou rétinien du document sonore, l'aspect archivistique ou l'aspect monumental ?

Pour donner suite à ces questions, nous nous appuierons sur notre propre expérience empirique, en tant qu'observateur et en participant nous-mêmes au travail des services d'archives sonores. Ma recherche tendra ainsi à mettre en lumière les doutes et les certitudes qui surgissent dans le traitement des enregistrements sonores réalisés sur le terrain, les techniques et les tactiques utilisées, ainsi que l'investissement personnel et sensoriel de ceux qui s'en occupent. C'est ainsi, qu'au fur et à mesure nous

réalisons les joies et les peines de l'archiviste, les outils employés, les non-dits du traitement d'archives.

Pour permettre une comparaison entre deux manières différentes d'entendre et d'agir l'archive sonore, j'ai choisi de mener la recherche dans deux centres qui avaient en commun des fonds de même sujet et même origine géographique. En France et en Italie : à la Phonothèque de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme (MMSH) à Aix-en-Provence et à l'*Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi* (ICBSA) à Rome.

En nous appuyant sur les avancées des *Sound studies* pour l'étude du son et des technologies de reproduction, et sur la littérature anthropologique sur les archives, nous nous positionnons dans le sillage d'une tradition ethnomusicologique qui revendique pleinement sa vocation interdisciplinaire dans l'étude du musical. Une « discipline-frontière » (Alvarez-Pereyre, 2003), face à un objet qui ne prend sens que s'il est soumis au regard de différents spécialistes : l'archiviste, l'ingénieur du son, le musicologue. En ce qui nous concerne, il s'agira d'adopter une « approche d'amont », c'est-à-dire « de considérer que ce n'est pas un hypothétique objet naturel " musique " qui détermine la conduite des hommes mais que c'est, à l'inverse, leurs pratiques qui déterminent l'existence d'une musique » (Laborde, 2012 : 207). Nous allons approcher cela à partir du terrain archivistique, en prenant pour objet le *sens musical* (Blacking, 1973) de deux services d'archives sonores : enquêtant, si l'on peut dire, sur l'oreille de l'institution, sa posture d'interprète, son esthétique. Ceci ne sera pas une thèse en philosophie de la musique ou des archives, ni en histoire et philosophie des techniques. La recherche empirique n'impliquera pas de retourner sur le terrain de production pour vérifier la transformation musicale à partir de sources d'archives ; ni de publier l'édition critique d'un corpus d'enregistrements.

Cependant, il sera nécessaire de mener à bien une démarche épistémologique autour de l'archive sonore qui tend à définir l'objet et ses problématiques ; une enquête ethnographique pour rendre compte du déroulement de la vie de ces enregistrements dans les deux services choisis ; et un examen analytique pour mettre en évidence les modes de reproduction musicale et la verbalisation conceptuelle qui accompagne un corpus d'enregistrements multisites.

Première partie, « Le goût de l'archive […sonore] ». Une histoire des idées pour la définition d'un terrain de recherche à part entière en (Ethno)Musicologie.

L'argumentaire de cette première partie mettra en évidence l'exigence d'aborder nos questionnements par une double vérification : dans la matérialité de l'archive mais aussi dans sa médiation. Cette vérification passe par la critique des techniques, d'écritures et de significations – mais aussi des silences – dont ces objets de mémoires musicales se chargent dans leur contexte archivistique.

Dans le **premier chapitre,** il s'agira de discuter la fonction que l'enregistrement sonore a eu pour l'évolution de l'ethnomusicologie en tant que discipline scientifique. D'une reconnaissance historique, qui servira à présenter les différentes formes du binôme terrain-archive – d'Edison à l'ère d'internet et des intelligences artificielles – émergera un statut « prééminent » de l'enregistrement, tant pour l'épistémologie que pour la déontologie et l'éthique de la discipline.

Le **deuxième chapitre** portera sur le changement de statut du document sonore à travers son institutionnalisation et sa médiatisation, rendues possibles par les opérations interprétatives du traitement archivistique. Nous commencerons par définir ce que sont les archives et examinerons le rôle essentiel de l'archiviste ainsi que le rôle-clé des phonothèques. Loin d'être un simple lieu de conservation, les centres d'archives sonores révèlent souvent une dimension politique, liée aux questions de nationalisme, de régionalisme et d'identité. Nous aborderons également la pratique archivistique, située entre science et savoir empirique, où l'humain est replacé au cœur du processus suivant les débats actuels au sein de la discipline. En prenant appui sur la théorie du document, qui intègre les aspects matériel, intellectuel et mémoriel, nous ajouterons une nouvelle catégorie : celle de l'« entendu », qui se rapporte à la perception et à la médiatisation du document sonore. Enfin, nous analyserons le tournant numérique, en présentant la théorie transdisciplinaire du néo-document sonore et les quatre étapes de la chaîne documentaire (4C), tout en mettant en lumière la nouvelle figure de l'archiviste à l'ère numérique.

Dans le **troisième chapitre**, il sera question d'inscrire ces éléments dans un cadre plus conceptuel. Ceci nous permettra de détailler le propos de la recherche. Si dans les métiers de l'archive existe à l'évidence une relation intrinsèque au temps – des traces, du traitement, de la conservation – force est de constater que la course à la numérisation engagée pour la préservation de matériaux analogiques de leur dégradation physique

a précipité le rapport au temps dans l'urgence du présent. Notre propos sera ici d'interroger le rôle de l'archive, non seulement comme lieu de préservation, mais aussi comme instance de pouvoir. S'inspirant de l'hyperbole littéraire d'Italo Calvino dans *Un roi à l'écoute*, où l'exercice d'un pouvoir disciplinaire s'exerce à travers les sons, nous questionnerons l'emprise de l'autorité archivante sur les fonds sonores dont elle se fait gardienne.

Deuxième partie, Le cas d'étude comparée : Aix-en-Provence et Rome.

La deuxième partie sera consacrée à l'étude empirique de l'institutionnalisation d'un document. En poursuivant le processus de « tradition »[2] des documents sonores à travers la chaine archivistique – la tradition étant entendue ici comme les diverses manipulations, rééditions, transformations auxquelles l'original est soumis au cours de son histoire archivistique –, il s'agira de présenter les résultats de l'enquête de terrain réalisée au sein des centres d'archives d'Aix-en-Provence et de Rome. C'est le comparatisme pour méthode qui nous servira doublement à éclairer les protocoles ainsi que les stratégies d'organisation archivistique des deux institutions ici ciblées.

Les **quatrième et cinquième chapitres** seront consacrés à l'étude comparée des techniques et des stratégies de traitement archivistique mises en place dans les deux centres d'archives. Bien qu'au niveau international, des organisations spécialisées telles que *The International Association of Sound and Audiovisual Archives* (IASA, 2014), proposent des guides de bonnes pratiques pour la gestion des matériaux sonores, notre expérience de terrain nous permet de cerner des interprétations subtiles de la norme. Nous verrons combien celles-ci témoignent des différences structurelles, d'histoires, et de visions différentes que les deux institutions portent sur l'univers sonore de l'archive, et aux enjeux liés à leur restitution.

Enfin, le **sixième chapitre** donnera à saisir une analyse comparative des facteurs variables qui déterminent des enregistrements et des écritures archivistiques qui les accompagnent. Par le rapprochement de documents issus de mêmes aires géographiques, il s'agira ici de montrer les avancées qu'un plus large partage de fonds, peut apporter à la critique musicale des sources, ainsi qu'à l'enrichissement de leur description et de leur analyse. Le propos sera illustré par une convention cadre de collaboration scientifique entre les deux institutions en objet, dont le projet a été proposé et mis en place en concomitance avec ma recherche.

[2] Au sens étymologique de *traditio*, « action de remettre, de transmettre », concernant l'ensemble des témoignages d'un texte/ d'un enregistrement, conservés ou perdus, qui l'ont transmis dans le temps.

PREMIÈRE PARTIE

Pour la définition d'un terrain de recherche à part entière en (Ethno)Musicologie

Parler abstraitement d'*archive* renvoie généralement à l'idée de la matérialité précise d'un objet ou à la perception sensorielle – plus ou moins accessoire – suscitée par son usage. Pour certains, elle peut être associée à la voluminosité d'un registre ou d'un classeur ; pour d'autres, à un lieu au silence enveloppant, au bruissement du papier, à la poussière qui atteste de son passé ; pour d'autres encore, au tac-tac d'un clavier d'ordinateur, au son de l'obturateur d'un appareil photo ou plus prosaïquement, celui d'un téléphone portable qui le reproduit. Dans la mémoire ou l'imagination, il ne semblera pas incongru de retrouver l'empreinte sensible de ces suggestions, à la simple évocation du concept d'archive. Au contraire, d'une manière générale, il peut sembler plus inhabituel d'associer d'emblée cette notion à des archives autres que celles communément définies comme « de papiers ». Certes minoritaires et globalement d'histoire plus récente, parmi celles-ci figurent de toute évidence les archives sonores.

À l'expérience de l'objet-archive de papiers, à laquelle sont ainsi liées la possibilité tactile de le manipuler (s'il est bien conservé), la possibilité visuelle de parcourir (parfois non sans difficulté) son contenu, et enfin celle du son ou du silence qui l'accompagnent (au sens physique, par rapport à l'environnement acoustique qui entoure son appréhension, mais aussi métaphoriquement, par rapport à ce que l'archive passe sous silence), la réalité de la quête d'archives sonores oppose en premier lieu l'expérience immatérielle du son. Elle n'est suivie en second lieu que par celle du matériau qui la supporte. En fait, l'ensemble du processus qui conduit à la prise en main de ces archives – aussi inapproprié que l'expression puisse paraître – apparaît intangible et le plus souvent invisible à l'œil, caché de l'expérience directe de l'utilisateur. La lecture mécanique ou optique d'un support, la transformation de l'information en impulsions électriques et donc en vibrations acoustiques au moyen d'un casque audio ou de haut-parleurs hi-fi, est préalablement assurée par l'archiviste,

ou du moins avec son aide. La distance mécanique qui nous sépare du contact direct avec le support matériel bouleverse donc le schéma 'classique' du rapport avec la source. Il ne s'agit pas là de l'expérience tactile et visuelle de celle-ci, dans laquelle le sujet agit sur un document en soi inerte, en principe immuable quant au contenu qu'il supporte, mais une expérience essentiellement acoustique, dans laquelle le sujet est en contact avec une matière dynamique, continuellement transformée, sur laquelle il agit par l'intermédiaire d'un instrument. Cela précisément pour qu'elle puisse exister et être appréhendée comme source.

Dans la présentation de cette phénoménologie singulière, une autre différence relative à la posture de l'auditeur dans l'environnement archivistique est à attribuer comme un fait central et décisif dans son processus de connaissance. Ainsi, au lieu d'être immergé dans l'espace acoustique qui accueille et entoure l'objet-archive, celui-ci en est résolument dissocié. Isolé par un casque ou par un environnement insonorisé tel que celui d'un studio ou d'une cabine d'écoute, il participe sensoriellement à la réalité d'un autre environnement sonore – celui de l'archive elle-même – plongé de manière sensible dans le flux d'autres événements acoustiques, de matières (sonores) autres que le contexte dans lequel il réside. Par rapport à l'écoute périphérique que l'on peut avoir dans une salle de lecture, dont on a plutôt tendance à s'éloigner pour se concentrer sur la source écrite et intérioriser la parole – parfois « illisible par le seul parcours des yeux » (Farge, 1997 : 74) –, la concentration acoustique de l'utilisateur d'archives sonores est, au contraire, polarisante, orientée vers la captation de chaque détail perceptible qui peut aider à en éclaircir le sens ; ici, c'est l'œil qui s'éloigne, la vue qui s'intériorise dans la tentative d'imaginer les actions qui se déroulent dans l'enregistrement, les gestes musicaux, la configuration des environnements. Pour paraphraser Arlette Farge : des contenus inaudibles par le seul parcours des oreilles.

À la lumière de ces considérations, deux caractéristiques propres à l'archive sonore peuvent être dégagées. La première est qu'elle n'existe et ne peut continuer à exister qu'en fonction de la **capacité technique** à être conservée et reproduite, donc écoutée. La seconde, une fois les problèmes techniques liés à la reproductibilité du support réglés, est que c'est précisément **l'écoute** – « intelligente » et « sélective » (Barthes, 1992) – qui détermine les ajustements à effectuer sur la matière sonore, permettant à l'archive d'être objectivement – ou non – **interprétée** et **reproduite**. En effet, bien que les supports physiques conservent une matérialité et une temporalité qui leur sont propres, indépendantes du sujet, il est indéniable qu'il n'y a de musique que lorsque la machine permet de travailler le matériau sonore inscrit dans les supports. La relation

entre la matérialité de l'enregistrement et sa médiation est alors indissociable (Appadurai, 2015). C'est la technique qui est première dans ce domaine : elle amène « à la fois le savoir et le pouvoir sur l'objet » (Molino, 2003 : 72). Ce paradoxe apparent, qui lie la subjectivation institutionnelle des enregistrements à celle de soi et de sa propre écoute, soulève deux questions anthropologiques différentes liées à l'agentivité de l'archive et aux techniques de transmission des savoirs, qui méritent dans un premier temps d'être examinées séparément.

Dans cette première partie de la thèse, nous nous proposons alors de retracer une histoire des idées liées à la relation entre l'homme et les enregistrements sonores (et vice versa) dans les domaines ethnomusicologique et archivistique, suscitant un double point de vue. Celui de l'ethnomusicologue, qui sera présenté à partir de l'histoire et de la littérature de la discipline ; et celui de l'archiviste, premier auditeur des enregistrements dans un contexte institutionnel, suivant les théories et les exigences déontologiques et éthiques du traitement des documents. Il en apparaîtra deux différents « goûts » de l'archive sonore : 1) d'une part, leur prééminence épistémologique pour l'ethnomusicologie, fondée et complétée par l'expérience du terrain et le regard de l'ethnomusicologue, ainsi que la possibilité d'intérioriser son écoute ; 2) d'autre part, la contradiction phénoménologique de l'enregistrement hors de son environnement de production, dans un contexte archivistique, dépendant de l'oreille de l'archiviste et de sa « visualisation » intérieure. Ceci nous permettra en synthèse d'affirmer la nécessité de travailler à partir de données empiriques, pour rétablir le lien entre « la réalité des documents aux mains de leur créateur et ces mêmes documents dans une institution archivistique » (Ketelaar, 2006 : 65).

1 Ethnomusicologie et Archives sonores

L'ethnomusicologie doit une grande partie de son développement en tant que discipline scientifique aux études sur la nature physique du son et à l'innovation technologique. Ce furent deux avancées de cet ordre, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle – qui ont lancé le mouvement. Dans les années 1870, c'est le mathématicien et philologue anglais Alexander John Ellis, reprenant les études du physicien Hermann von Helmholtz (Helmholtz, 2009 [1875]), qui propose le premier une modélisation de l'échelle musicale tempérée permettant de mesurer les intervalles inférieurs au demi-ton occidental. En subdivisant en 100 parties (le *cent*) l'unité intervallaire minimale conceptualisée par la théorie musicale occidentale de l'époque, cela offrait à l'analyste un plus grand degré de détail dans la définition de l'intonation d'un énoncé musical, ainsi que la base pour considérer scientifiquement l'organisation scalaire de la musique d'autres traditions (Ellis, 1885). Le dépôt du brevet d'Edison pour le phonographe (1877) ouvrira, quant à lui, la possibilité de prolonger le temps d'étude sur le même document à ces fins. Préconisée dès les années suivantes par les institutions académiques de recherche linguistique et ethnologique (Luschan, 1904), l'utilisation expérimentale de cet instrument produira déjà un abondant matériel utile pour la comparaison systématique de musiques « d'ailleurs » au tournant des XIXe et XXe siècles. La fondation en 1900 du Phonogram-Archiv à Vienne par la Commission des Archives phonographiques de l'Académie royale des sciences d'Autriche vient concrétiser ce binôme théorie-technique qui est à l'origine de l'intérêt scientifique et systématique pour la musique de tradition orale (Mugglestone et Adler, 1981). Un lieu physique, concentrant les activités de recherche et de conservation, a ainsi marqué le début de l'histoire institutionnelle des archives sonores.

Dans ce chapitre, nous retracerons les temps forts et les changements de paradigme dans l'histoire globale de l'ethnomusicologie, en commençant par l'accent mis sur l'enregistrement sonore et la création d'institutions d'archivage. Il s'agira de proposer une première réflexion sur la relativité du temps musical institutionnel dépendant des instruments de reproduction et d'archivage. Selon Carolyne Birdsall et Viktoria Tkaczyk, ces instruments offrent la possibilité

> to listen to recorded materials at exactly the same rotation speed (synchronized time), to accelerate or slow them down for detailed analysis (relative time), to preserve a constantly

> growing body of sonic heritage (linear-historical time), or to analyze and compare the archival holdings at any one moment (transcended time) (Birdsall et Tkaczyk, 2019 : 3)[3].

1.1 La nécessité de capter le son en ethnomusicologie

Ode au phonographe ! La discipline ethnomusicologique est jonchée de déclarations élogieuses à l'égard de cet instrument, sous toutes ses formes et déclinaisons, tout au long de son évolution technologique jusqu'aux enregistreurs numériques modernes. Kay Kaufman Shelemay montre comment l'histoire de l'ethnomusicologie et l'histoire musicale des cultures peuvent être segmentées en différentes époques, en fonction du support utilisé (Shelemay, 1991). Malgré l'évolution des technologies et des paradigmes scientifiques, ce qui reste inchangé est le rôle occupé par l'enregistrement sonore en tant qu'outil de recherche indispensable pour l'ethnomusicologue.

1.1.1 Des sciences naturelles à la muséologie : la période mécanique

La première périodisation dont il sera question ici est ce que l'on appelle « l'ère du phonographe » (Shelemay, 1991). La période s'étend de l'invention de la machine d'Edison et connaît, à peu près jusqu'aux années 1940, la succession de différents modèles de phonographes et de gramophones pour enregistrer et lire les cylindres ainsi que les disques connus aujourd'hui sous le nom de 78 tours.

Depuis le dépôt du brevet en 1877, l'appareil d'Edison subira de nombreux perfectionnements avant d'être finalement commercialisé en 1888, avec force campagne publicitaire. Les plus notables d'entre eux concernaient les possibilités de captation, particulièrement en lien avec la capacité des supports. La surface du cylindre sur lequel devait être effectué l'enregistrement, initialement en feuille d'étain, fut en effet rapidement remplacée par un manchon de cire d'environ dix centimètres de long (4 pouces), rendant ainsi le support plus robuste pour résister aux

[3] « D'écouter des documents enregistrés à la même vitesse de rotation (temps synchronisé), de les accélérer ou de les ralentir pour une analyse détaillée (temps relatif), de préserver un patrimoine sonore en constante augmentation (temps linéaire-historique), ou d'analyser et de comparer les fonds d'archives à tout moment (temps transcendé) » (Birdsall et Tkaczyk, 2019 : 3) [notre traduction]. Note : À partir de maintenant, toutes les traductions en bas de page, sauf mention contraire, sont à considérer comme étant réalisées par l'auteur.

manipulations et plus souple pour mieux accueillir l'empreinte du stylet. En général, un cylindre de 4 pouces permettait un enregistrement optimal d'environ quatre minutes de programme, et jusqu'à cinq minutes avec une certaine baisse de qualité si l'opérateur diminuait la vitesse de rotation par rapport à la norme de 120 tours par minute. Le perfectionnement industriel ultérieur du produit a permis de consolider ces caractéristiques et, en même temps, son attrait pour le public, avec l'arrivée sur le marché, en l'espace de deux ans, de cylindres plus grands, de quinze centimètres (6 pouces). Il s'agit là d'une innovation majeure, qui a permis de porter à neuf minutes la durée d'enregistrement disponible sur un seul support. Achetés vierges, une fois enregistrés, tous les cylindres de cire pouvaient être rasés et réutilisés (Brady, 1999).

Techniquement, lors de l'enregistrement pour le phonographe la voix était dirigée le long d'un pavillon acoustique, qui amplifiait et distribuait les ondes sonores sur une plaque sensible aux vibrations élastiques agissant comme un diaphragme. Le diaphragme, vibrant sous l'effet des ondes sonores. Il transmettait ensuite ces vibrations à une aiguille placée entre sa base et la surface du cylindre de cire en rotation, gravant, en fonction de la force et de la fréquence, des sillons en spirale de largeur et de profondeur variables. Ensuite, pour la reproduction, en ramenant le bras au point de départ du sillon et en remplaçant le stylet de coupe par une aiguille de reproduction plus pointue, la pointe retraçait les irrégularités du sillon créées lors de l'enregistrement et les transmettait en sens inverse au diaphragme. Le diaphragme vibrait alors reproduisant les mouvements des ondes sonores originales, qui étaient enfin transmises à l'auditeur, soit par des tubes auditifs, soit à travers le même pavillon utilisé pour l'enregistrement, lui permettant ainsi de profiter pleinement du son capturé.

Le développement industriel et la commercialisation du produit se sont accompagnés d'une baisse progressive des coûts. Erika Brady affirme qu'en 1896, un utilisateur pouvait dépenser les mêmes quarante dollars qui, en 1890, lui avaient permis de louer une machine à manivelle pendant un an, pour acheter un phonographe avec un système à ressort – « Edison Spring Motor » – de la dernière génération (Brady, 1999 : 22). L'instrument disponible sur le marché était de taille modeste, comparable en volume aux machines à écrire ou aux machines à coudre de l'époque. Comme ces dernières, il utilisait un moteur à ressort ou à pile, actionné par une pédale. Le poids total, d'une quinzaine de kilogrammes dans sa caisse en bois, quoique non négligeable, rendait l'équipement assez facile à transporter à la main. Bien qu'une utilisation scientifique n'ait pas été expressément prévue par son créateur au

moment de la commercialisation, ces qualités, tout en restant perfectibles, ont permis d'expérimenter dès le départ le phonographe comme instrument ethnographique.

> On my first visit to the pueblo, in 1889, it occurred to me that I might employ the phonograph or graphophone as a means of recording the Zuñi music. I had heard the same plan suggested by others, and have lately been informed that the idea of preserving Indian languages by the use of the phonograph had been in the minds of many ethnologists, but that they looked on this instrument, in its present condition, as too imperfect to be of value (Fewkes, 1891 : 55)[4].

C'est ainsi que Jesse Walter Fewkes, zoologue de formation, fut le premier à utiliser l'enregistrement dans une véritable mission de recherche à Zuñi[5], au Nouveau-Mexique, pendant l'été 1890. Motivé par le succès de cette expédition à venir, il décida de tester la machine quelques mois plus tôt lors d'une mission de plus courte durée, à Calais, dans le Maine, chez les amérindiens Passamaquoddy. Bien que cette utilisation doive être considérée comme expérimentale, la collection d'une trentaine de supports, initialement déposée au Peabody Museum de l'Université de Harvard, représente nos premiers documents ethnographiques documentés sur cylindres[6].

Les cylindres étaient conceptualisés par Fewkes comme étant des unités de données empiriques, selon une approche épistémologique qui lui venait de sa formation de naturaliste[7] :

> What specimens are to the naturalist in describing genera and species, or what sections are to the histologist in the study of the cellular structure, the cylinders are to the student of language. In the quiet of his study he can hear the song repeated over and over again as often as he wishes, and can, so to speak, analyze it, and in that way separate the constituent sounds. Moreover, these records on the cylinders can be submitted to specialists for study. The collector may not have a musical ear, as in my own case, and may not be able to write out the songs, no matter how many times they are repeated. He can in that case collect the records, and submit them at some favorable time to one who is able to catch the song and set it to music (Fewkes, 1890a : 268)[8].

---

[4] « Lors de ma première visite au pueblo, en 1889, il m'est venu à l'esprit que je pourrais utiliser le phonographe ou le graphophone comme moyen d'enregistrer la musique zuñi. J'avais entendu le même plan suggéré par d'autres, et j'ai été récemment informé que l'idée de préserver les langues indiennes par l'utilisation du phonographe avait été dans l'esprit de beaucoup d'ethnologues, mais qu'ils considéraient cet instrument, dans son état actuel, comme trop imparfait pour avoir de la valeur ».

[5] L'expédition à Zuni bénéficiait du soutien de l'Hemenway Southwestern Archaeological Expedition, sous la direction de Frank Hamilton Cushing.

[6] Brady (1999) évoque la possibilité qu'il ait été précédé dans l'utilisation du phonographe par Frank Hamilton Cushing.

[7] La nécessité de produire des échantillons objectivables et analysables, conférant ainsi une légitimité à la recherche aux yeux des autres disciplines, a joué un rôle clé dans la fondation de l'ethnomusicologie en tant que science, fournissant ainsi des bases solides pour son développement académique.

[8] « Ce que les spécimens sont pour le naturaliste dans la description des genres et des espèces, ou ce que les coupes sont pour l'histologiste dans l'étude de la structure cellulaire, les cylindres le sont pour celui qui étudie

De fait, ces preuves matérielles issues de ses recherches fournissaient un indicateur de productivité à présenter à la commanditaire de la mission[9], ainsi qu'une base de données à archiver pour l'étude et la transmission de la culture amérindienne et, en particulier, de sa langue :

> The phonograph renders it practicable for us to indelibly fix their languages, and preserve them for future time after they become extinct or their idiom is greatly modified or wholly changed[10] (Fewkes, 1890a : 269).

Les premières études sur l'utilité purement musicologique des documents recueillis avec le phonographe furent entreprises par le philosophe et psychologue de la musique Benjamin Ives Gilman, à qui Mary Hemenway, mécène de la mission de Fewkes, confia l'analyse des cylindres Zuni réalisés en 1890.

> The apparatus proves to be a means by which the actual sound itself of which a music consists may, even in many of its more delicate characteristics, be stored up by the traveler, in a form permanently accessible to observation […] [The recording] can be interrupted at any point, repeated indefinitely, and even within certain limits magnified, as it were, for more accurate appreciation of changes in pitch, by increasing the duration of notes. A collection by phonographic cylinders like that obtained by Dr. Fewkes forms a permanent museum of primitive music, of which the specimens are comparable in fidelity of reproduction and convenience for study, to casts or photographs of sculpture or painting[11] (Gilman, 1891 : 68).

Alors secrétaire du Musée des Beaux-Arts de Boston – ce qui explique son analogie du musée avec le corpus d'enregistrements – Gilman s'intéressait principalement à la fiabilité technique des enregistrements phonographiques pour leur préservation et leur utilité dans le domaine des études de psychologie comparée. Suivant les

---

le langage. Dans le calme de son étude, il peut entendre le chant répété autant de fois qu'il le souhaite et peut, pour ainsi dire, l'analyser et séparer ainsi les sons qui la composent. De plus, ces enregistrements sur cylindres peuvent être soumis à des spécialistes pour étude. Le collecteur peut ne pas avoir l'oreille musicale, comme c'est mon cas, et ne pas être capable de transcrire les chansons, quel que soit le nombre de fois qu'elles sont répétées. Il peut dans ce cas collecter les enregistrements et les soumettre à un moment favorable à quelqu'un qui est capable de saisir la chanson et de la mettre en musique ».

[9] Il convient de noter que Mary Hemenway fut l'un des principaux actionnaires de l'Edison Phonograph Company et un des personnage-clé qui a permis la production commerciale du phonographe en 1888 (Brady, 1999 : 129-130, n.b.p. n.2, chap. 3).

[10] « Le phonographe nous permet de fixer de manière indélébile leurs langues et de les préserver pour l'avenir, après qu'elles aient disparu ou que leur idiome ait été considérablement modifié ou entièrement changé ».

[11] « Le dispositif s'avère être un moyen grâce auquel le son réel dont se compose une musique peut être conservé par le voyageur, même dans bon nombre de ses caractéristiques les plus délicates, sous une forme durable accessible à l'observation. L'enregistrement peut être interrompu à n'importe quel moment, répété indéfiniment, et même, dans certaines limites, amplifié pour une appréciation plus précise des changements de hauteur en augmentant la durée des notes. Une collection de cylindres phonographiques telle que celle obtenue par le Dr. Fewkes constitue un musée permanent de musique primitive, dont les spécimens sont comparables en fidélité de reproduction et en praticité pour l'étude, à des moulages ou des photographies de sculptures ou de peintures ».

recherches sur la perception inaugurées en Europe par Hermann von Helmholtz et Alexander John Ellis, il entreprend ainsi d'étudier les origines de la musique, son développement et ses principes universels (Gilman, 1892 : 54). Si les liens entre la musicologie, l'ethnologie et la psychologie avaient déjà été théorisés avant la commercialisation du phonographe, notamment en Allemagne avec le projet de Guido Adler pour une musicologie générale (1885), ce fut précisément depuis l'Allemagne que Gilman ne tarda pas à être salué par Erich Moritz von Hornbostel, l'un des 'pères' de l'École de musicologie comparée de Berlin, comme « le premier homme de science » à utiliser le phonographe dans une approche scientifique de l'étude de la musique (Brady, 1999 : 80).

En effet, c'est en établissant une séparation très nette entre la collecte sur le terrain et l'étude documentaire du matériel, que le développement systématique de la discipline par les comparatistes allemands eut lieu. L'approche adlerienne, fondée sur le modèle expérimental des sciences naturelles et aspirant à l'objectivité, poussa alors à considérer le phonographe comme un outil indispensable pour la recherche sur les musiques 'non-occidentales'. Tandis que la création d'un lieu institutionnel de conservation et d'analyse devint nécessaire pour leur étude, représentant en quelque sorte l'équivalent du laboratoire dans les sciences naturelles (Mengel, 2009 : 164).

Le projet se concrétisa lorsque Carl Stumpf, psychologue et philosophe, eut l'occasion d'étudier les représentations d'une troupe de théâtre thaïlandaise en visite à Berlin en 1900. Il utilisa alors les outils de la technologie la plus avancée de l'époque pour mesurer et analyser le son comme base empirique de ses études psychologiques sur l'expérience sensorielle des tons et des intervalles. Les vingt cylindres Edison sur lesquels les mesures de fréquence et les transcriptions avaient été effectuées, devinrent les fonds de base du Phonogramm-Archiv de Berlin édifié la même année pour recueillir idéalement le maximum de données permettant une analyse comparative de chaque culture musicale. Grâce à la formation à l'enregistrement par phonographe de chercheurs correspondants ou de missionnaires – qui n'étaient pas nécessairement des experts en musique –, la collection berlinoise de phonogrammes passait des vingt cylindres de musique thaïlandaise à près de dix mille cylindres provenant du monde entier en 1910, et encore à plus de 15 000 vers les années 1930 (Christensen, 2002). Berlin devenait ainsi l'un des centres les plus importants et un point de référence international de ce nouveau domaine d'étude, ainsi que le phare de l'ère de la préservation de la musique non écrite.

Alors qu'une nouvelle technologie de gravure latérale sur un disque en gomme-laque ait été introduite sur le marché à partir de 1895 avec le gramophone d'Emile Berliner, elle ne connut pas un succès comparable à celui du phonographe en termes d'application sur le terrain. Cela était principalement dû à la moindre maniabilité de la machine et à ses coûts plus élevés. La Société des Nations, lors du premier Congrès international des arts populaires (Prague, 1928), en recommanda l'utilisation aux gouvernements engagés dans la collecte des chants et mélodies de leurs peuples ayant pour préoccupation la meilleure durabilité du support (IICI, 1934 : 7). Les contraintes n'ont pas manqué d'être soulignées. Dans le cadre de ses collections aux États-Unis pour la Library of Congress, John Avery Lomax a estimé que le poids total de sa première machine à disques à entraînement électrique, y compris sa batterie, dépassait les deux cents kilos, et que pour emporter l'appareil sur le terrain en 1933, il témoigne avoir dû démonter le siège arrière de sa voiture et construire un cadre en bois pour maintenir ses différentes pièces constitutives (Lomax 1937 : 58-59). Cela étant, au-delà des collectes gouvernementales, le cylindre était encore le support largement préféré par les chercheurs sur le terrain. Aux États-Unis, George Herzog, formé à l'école de van Hornbostel et de Franz Boas, recommandait encore leur utilisation en 1936, vingt-trois ans après l'arrêt de leur production (Herzog, 1936 : *cit* dans Brady 1999 : 25), estimant que plus de 14 000 cylindres enregistrés en Amérique du Nord avaient été produits entre 1890 et 1935. Après plus de quarante ans de service large et honorable, l'émergence de l'enregistrement sur fil et sur bande sanctionnèrent définitivement la fin de l'ère du phonographe à cylindre.

1.1.2 De l'universalisme au particularisme : la période magnétique

La transition vers un nouveau paradigme scientifique de la discipline ethnomusicologique au tournant des années 1940, a largement bénéficié de l'utilisation des nouvelles technologies de captation du son. La rencontre des comparatistes berlinois avec l'école boasienne de l'université de Columbia est à mentionner avant tout comme le principal des motifs contingents dans ce processus de refonte disciplinaire. Comme nous l'avons vu, depuis les années pionnières des premiers enregistrements, la recherche anthropologique aux États-Unis était elle aussi tournée vers la musique. Des contacts scientifiques bilatéraux montrent l'intérêt mutuel des deux pays pour l'étude de la musique non-occidentale, dont certaines remontent même aux premières recherches menées sans phonographe.

Les transcriptions recueillies par Franz Boas à Berlin auprès d'un groupe d'amérindiens Bella-Coola dès 1885 furent intégrées dans une publication de Carl Stumpf (Stumpf, 1886). À l'époque du phonographe, Boas lui-même déposa 159 cylindres enregistrés chez les Indiens Salishs d'Okanagon et de Thompson River au Phonogramm-Archiv de Berlin (Kwakiutl 1893 et Thompson-River, 1897) : les cylindres furent utilisés plus tard dans une étude des comparatistes berlinois (Abraham et von Hornbostel, 1975 [1906]). En 1906, Hornbostel se rend aux États-Unis, à l'invitation du Columbian field Museum de Chicago, pour mener une campagne d'enregistrement sur le terrain chez les Pawnee en Oklahoma – probablement la seule de sa carrière (Koch, 2013 : 493). Si ce dernier, en fuyant l'Allemagne nazie en 1933, procédait déjà avant sa mort à une autocritique des hypothèses théoriques de sa propre activité de recherche comparatiste, une synthèse méthodologique entre ces deux courants a pu être réalisée grâce à l'activité de George Herzog. Hongrois, formé à Berlin avec van Hornbostel, il s'installe ensuite à Columbia où il obtiendra son doctorat en 1937 sous la direction de Franz Boas.

En ces mêmes années, la Société allemande de Musicologie comparée, refondée aux États-Unis sous le nom d'American Society for Comparative Musicology en 1935, se dissout rapidement. Un nouveau courant était en train de se développer. La refonte des paradigmes cognitifs dans les disciplines ethnologiques, le développement des pratiques de l'anthropologie culturelle et sociale, viennent clairement contredire le modèle musicologique allemand issu de la vision étroite et évolutionniste des processus culturels dérivés des sciences naturelles. La musicologie comparée n'était pas en mesure de réaliser son objectif institutionnel en mettant en œuvre une comparaison efficace à vocation universaliste.

La division du travail entre les chercheurs de terrain et les analystes musicaux fut abandonnée et les enregistrements furent alors effectués par des chercheurs formés à la fois à la recherche de terrain et à l'analyse musicale. Dans cette optique, la monographie ethnographique viendra couronner le concept d'archive comme preuve à part entière d'une tradition musicale donnée. Le nom de la discipline était ainsi regénéré et largement adopté à l'échelle mondiale[12], avec la publication par Jaap Kunst

[12] La position d'André Schaeffner, qui, lors du colloque de Wégimont en 1954, plaidant la cause d'une musicologie rigoureuse, préfère opposer à la musicologie comparée le terme d' « ethnologie musicale », peut être citée à titre d'exemple : « Or, dans le cas de l'ethnologie musicale, il ne s'agit même pas d'un rapprochement de deux disciplines, mais, de la manière dont se présentent les termes, d'une prise en tutelle d'une science par une autre. Dire "ethnologie musicale", où logos se trouve associé à ethnos, c'est, qu'on le veuille ou non, placer l'accent principal sur ethnologie. C'est donc étudier la musique en fonction de l'ethnologie ; et non pas travailler

de l'Université d'Amsterdam, de *Musicologica : a study of the nature of ethno-musicology, its problems methods and representative personalities* (1950), qui eut notamment le mérite de rassembler la bibliographie la plus complète de l'époque sur le sujet[13] :

> The name of our science is, in fact, not quite characteristic; it does not 'compare' any more than any other science. A better name, therefore, is that appearing on the title page of this book : ethno-musicology (Kunst, 1950 : 9)[14].

Pour autant, dans cette révolution disciplinaire, l'enregistrement n'a en rien perdu sa valeur heuristique dans l'activité de recherche, ce que souligne d'ailleurs l'étude de Kunst :

> Ethno-musicology derives still more advantages from the invention of the gramophone. The phonographic method made it possible to collect vastly more material in the available – usually awkwardly restricted – time, than formerly, when everything heard had to be noted down then and there – a very troublesome and wearying task. At the same time, too, the strain on the patience of the players and singers was reduced to a minimum (Kunst, 1950 : 20)[15].

La définition kunstienne est rapidement apparue en Europe, supplantant celle de musicologie comparée et d'ethnologie musicale, telle que proposée par André Schaeffner (1956 [1954]). Avec la création du Cercle international d'Études ethno-musicologiques (1955)[16], une société savante européenne calquée sur la North American Society for Ethnomusicology, les relations scientifiques autour de ces études entre le vieux continent et le nouveau furent renouvelées sur la base du nouveau paradigme. C'est précisément dans ce cadre, à l'instar de la déclaration de Kunst quelques années plus tôt, que Gilbert Rouget, ancien assistant de Schaeffner au Musée

---

au seul profit de la musicologie, faisant main basse sur ce qu'il y a d'intéressant pour elle chez les populations du ressort de l'ethnologie » (Schaeffner, 1956 : 26).

[13] Deux éditions ont suivi la première. La deuxième (1955) et la troisième (1959) éditions incluent le nouveau terme dans le titre. La troisième édition compte 5080 entrées bibliographiques.

[14] « Le nom de notre science n'est, en effet, pas tout à fait caractéristique ; elle ne se « compare » pas plus que n'importe quelle autre science. Un meilleur terme est donc celui qui figure sur la page de titre de ce livre : ethno-musicologie ». Voir aussi Mayaud, 2020 : « Comme l'a récemment montré Bohdan Lukaniuk, le terme apparaît pour la première fois en 1928 sous la plume du savant ukrainien Klyment Kvitka (1880-1953). Il est également mobilisé par un chercheur polonais, Lucjan Kamieński (1885-1964) en 1930 » (*ibid.* : 6).

[15] « L'ethnomusicologie tire encore plus d'avantages de l'invention du gramophone. La méthode phonographique a rendu possible la collecte d'une quantité bien plus importante de matériel dans le temps disponible – habituellement limité de manière contraignante –qu'auparavant, lorsque tout ce qui était entendu devait être noté immédiatement sur place – une tâche très laborieuse et fatigante. En même temps, la pression sur la patience des musiciens et des chanteurs a été réduite au minimum ».

[16] C'est lors du premier colloque organisé dans la ville belge de Wégimont, qu'un groupe de spécialistes majoritairement français et belges – mais avec l'apport significatif de l'expérience de chercheurs de la trempe de Constantin Brailoiu, Lazlo Lajtha et Marius Schneider – a donné naissance à cette initiative d'approfondissement méthodologique et de présentation des avancées de la recherche de l'époque.

de l'Homme, souligne le caractère indispensable de l'enregistrement pour son propre domaine d'étude :

> Si j'insiste sur cet aspect technique et réputé mineur de notre discipline, c'est parce que l'enregistrement sonore est sinon la seule du moins la plus importante source d'information pour l'ethnomusicologie et qu'à des informations incomplètes – donc fausses – ne peuvent correspondre que des notions fragmentaires et par conséquent fausses, elles aussi (Rouget, 1956 : 132-133).

Afin de signifier l'ampleur de la réception et du suivi que ce principe méthodologique eût au cours des vingt années suivantes, il est utile de se référer à deux ouvrages classiques, appartenant à deux courants d'étude opposés, qui peuvent résumer de manière emblématique les différentes approches d'interprétation – donc de méthodologie – du mot ethno-musicologie : l'un, *The Anthropology of Music* d'Alan Merriam (1964), mettant l'accent sur l'aspect anthropologique impliquant la première partie du terme ; l'autre, *The Ethnomusicologist* de Mantle Hood (1971), insistant davantage sur l'aspect musical. Bien qu'il ne l'aborde pas de manière systématique, Alan Merriam ne nie pas l'utilité de l'enregistrement et en recommande même l'emploi dans son chapitre sur les méthodes et les techniques de recherche :

> Early in the history of ethnomusicology, transcriptions were made by ear in the field, but this method has long been eschewed because of its unreliability. […] Ethnomusicologists are agreed that there is no substitute for recording, though a combination of techniques might prove rewarding (Merriam, 1964 : 57-58)[17].

Dans son chapitre consacré aux méthodes de recherche de terrain, Mantle Hood il y affirme non seulement le caractère indispensable de l'enregistrement, mais insiste aussi sur la professionnalisation de l'ethnomusicologue sur le versant de la technique :

> If by now our budding ethnomusicologist is convinced that his personal relationship with other human beings and his substantive knowledge are of paramount importance, he is ready to be entrusted with the third interactive force of field work : technical know-how. […] Anyone can operate a tape recorder or a camera. Not very many aspire to become professional. The ethnomusicologist should be one of the exceptions (Hood, 1971 : 247-248)[18].

[17] « Au début de l'histoire de l'ethnomusicologie, les transcriptions étaient réalisées à l'oreille sur le terrain, mais cette méthode a depuis longtemps été abandonnée en raison de son manque de fiabilité. […] Les ethnomusicologues s'accordent à dire qu'il n'y a pas de substitut à l'enregistrement, bien qu'une combinaison de techniques puisse s'avérer fructueuse ».

[18] « Si à ce stade, notre jeune ethnomusicologue est convaincu que sa relation personnelle avec d'autres êtres humains et ses connaissances substantielles sont d'une importance capitale, il est prêt à être chargé de la troisième force interactive du travail sur le terrain : le savoir-faire technique. […] N'importe qui peut utiliser un enregistreur audio ou une caméra. Mais peu aspirent à devenir des professionnels. L'ethnomusicologue devrait être l'une des exceptions ».

Il est un fait que le développement de nouvelles technologies d'enregistrement et l'augmentation progressive de la capacité des nouveaux médias permirent d'améliorer considérablement la qualité sonore du document enregistré ; et, par là-même, les possibilités d'analyse. Dans ces années de questionnement disciplinaire, au tournant des années 1950, les disques microsillons LP (littéralement « *long playing* ») voient le jour, tout comme la commercialisation des nouveaux systèmes d'enregistrement magnétique sur fil d'acier, remplacé ensuite par une bande recouverte d'une couche magnétique. Ces derniers dispositifs permettaient désormais un enregistrement ininterrompu qui pouvait durer jusqu'à 72 minutes sur un même support (Kunst, 1950 : 21). La bande magnétique pouvait être effacée et réutilisée, permettant un contrôle de qualité avant toute utilisation. Il s'agissait d'outils assez solides, faciles à manipuler et à transporter. D'autre part, le prix d'achat, bien que supérieur à celui du gramophone ou du phonographe, ne semblait pas insurmontable à l'époque (*ibid.*).

Le Nagra III[19], commercialisé en 1958, marque une étape importante dans cette histoire particulière de l'enregistreur portable, passant d'un système de chargement à manivelle à un système auto-alimenté. Le nouvel instrument, entièrement transistorisé et à moteur électrique, était alimenté par 12 piles de type « D » de 1,5 volts, pour un poids total d'environ 6 kg. L'une des caractéristiques technologiques les plus importantes de ce magnétophone était un système de contrôle de la vitesse d'enregistrement permettant d'ajuster ses fluctuations[20]. Mantle Hood recommandera l'utilisation de ce magnétophone « inégalable » (Hood, 1971 : 249).

Utilisant la même technologie à bande magnétique, les cassettes commercialisées par Philips en 1963 seront plus encore révolutionnaires en ce qui caractérise les possibilités de capture du son à l'époque. Reproposant en quelque sorte le schéma déjà inauguré par son prédécesseur le phonographe, cet instrument fiable et plutôt bon marché avait le mérite d'être à la portée de tous. Ainsi, comme l'écrit Shelemay :

---

[19] Magnétophone créé en 1957 dans les usines de Kudelski SA en Suisse, sur brevet de l'ingénieur suisse d'origine polonaise Stefan Kudelski (1929-2013). Fondée en 1951 pour la commercialisation du premier magnétophone portable professionnel Nagra I (polonais, « j'enregistrerai »), l'usine de Stefan Kudelski se spécialise dans la production d'enregistreurs portables avec mécanique de haute précision combinée à l'électricité. Déjà adoptés par Radio Genève et Radio Lausanne et utilisés pour des missions scientifiques dans des conditions extrêmes (Everest 1952 ; Fosse des Mariannes 1953), les magnétophones Kudelski associaient des matériaux solides à une qualité d'enregistrement comparable à celle des appareils de studio.

[20] Ce système permet la synchronisation avec des instruments d'enregistrement vidéo, pour la première fois dans l'histoire, ouvrant la voie à la capture simultanée du son et des images. Jean Rouch fut un des premiers à utiliser cette innovation pour la création de la Chronique d'un été (1961).

> Yet as recording technology ceased to be merely a tool of scholarship or the instrument of an industry, it as become an independent player in the musical process of virtually every musical tradition worldwide (Shelemay, 1991 : 286)[21].

La production croissante de documents sonores grâce à l'utilisation de ces technologies marque le début d'une nouvelle ère où des questions de propriété et de rémunération se posent de plus en plus fréquemment, suscitant des interrogations juridiques et éthiques croissantes concernant la relation entre le chercheur et ses interlocuteurs (*ibid.*).

1.1.3 De la collecte systématique aux collectes « sauvages » : la période numérique

L'utilisation d'appareils d'enregistrement sonore numériques et le traitement informatique du signal audio ont permis, depuis les années 1980, de réaliser des collectes quantitativement plus importantes et de meilleure qualité, qui se prêtent mieux à une analyse rigoureuse. Quant aux témoins de la recherche, ils occupent une position centrale, tant dans le rôle d'acteurs à la première personne des collectes que dans l'approche réflexive des enregistrements qui les concernent. La contribution nécessaire d'autres domaines d'étude tels que la linguistique, l'acoustique, les sciences cognitives et la théorie de la communication, déjà ancrée dans la vocation interdisciplinaire de l'ethnomusicologie, devient de plus en plus essentielle pour comprendre l'articulation d'un champ social, la signification des concepts culturels et leurs influences sur une performance musicale. La complexité croissante des phénomènes étudiés pose inévitablement de nouveaux défis. Dans un contexte de communication mondialisée et de mutations socioculturelles, les interrogations et les approches de recherche évoluent. De plus, la complexité des données *étiques et émiques* liées à l'étude des performances s'accroît, rendant la corrélation entre les micro-ethnographies et un niveau d'analyse globalisant plus périlleuse. En 1975, Alan Merriam soulève ainsi la question d'une évolution disciplinaire. Il remet en question l'idée selon laquelle :

> Anthropology, and in this case ethnomusicology by extension, has always claimed to be a generalizing science based on the comparison of data. But it is becoming more difficult to compare data simply because of their increasing complexity […]. But one cannot help asking whether it will pay to understand more about less if it does result in less comparison, and thus

[21] « Cependant, alors que la technologie de l'enregistrement a cessé d'être un simple outil d'étude ou l'instrument d'une industrie, elle est devenue un acteur indépendant dans le processus musical de pratiquement toutes les traditions musicales du monde ».

> generalization. Or are we on the way to becoming a theoretical, and descriptively-analytic discipline, instead of a theoretical, comparative, and generalizing one ? (Merriam, 1975 : 64)[22].

De manière paradoxale, alors que les comparatistes avaient l'habitude de citer de nombreuses musiques pour illustrer ou aborder les hypothèses de leurs recherches, les ethnomusicologues à partir de la seconde moitié du siècle ont de plus en plus eu tendance à aborder de multiples sujets principalement à partir de corpus d'enregistrements plus restreints, plus sélectionnés (se référant parfois à une seule pièce musicale) et de séjours de recherche prolongés. Après avoir résolu la dichotomie ethnographe-analyste de la première partie du XXe siècle, et après avoir établi la concentration des deux rôles sur l'ethnomusicologue comme acteur principal de sa recherche sur le terrain dans la période particulariste, le dernier quart du XXe siècle en est venu à expérimenter des méthodes de co-construction de la connaissance par la participation active des acteurs musicaux à l'étude. Nous nous limiterons ici à décliner certaines de ces expériences en utilisant le concept d'enregistrements ethnographiques de terrain à haute-fidélité (*Ethnographic Field Recordings as High Fidelity*), que nous empruntons à Thomas Turino (2008). Pour l'auteur, la musique « haute-fidélité » englobe toutes les formes d'enregistrement (audio et vidéo) produites par une performance en *live*. Après avoir observé que les enregistrements, tout comme les répertoires dont se saisit le musicien lors d'un spectacle vivant, peuvent faire l'objet de différentes usages et significations (Turino, 2008 : 67), il suggère de considérer ce domaine en tant qu'un terrain de recherche musicale à part entière (*ibid.*).

Si, d'une part, nous pouvons facilement inscrire dans la sphère sémantique du terme l'utilisation des meilleures techniques d'enregistrement sur le terrain, d'autre part, il est également possible d'étendre l'utilisation du même concept au niveau ethnographique. Cette extension permet de valoriser la transformation de la relation chercheur-enquêté d'un niveau interpersonnel à celui réflexif de la production des résultats culturels et musicaux que la recherche met en évidence. En effet, on notera que souvent la relation dialogique avec les musiciens à partir de sons enregistrés devient indispensable afin de mener à bien l'analyse musicale qu'implique leur interprétation. Pour illustrer ce propos, nous proposerons trois exemples qui peuvent être représentatifs de ces pratiques des années 1970 aux années 1990 : 1) au niveau

[22] « L'anthropologie, et dans ce cas l'ethnomusicologie par extension, a toujours prétendu être une science généralisatrice basée sur la comparaison des données. Cependant, il devient de plus en plus difficile de comparer les données simplement en raison de leur complexité croissante […]. Mais on ne peut s'empêcher de se demander s'il est bénéfique de mieux comprendre un domaine restreint si cela se traduit par moins de comparaisons et donc moins de généralisations. Sommes-nous en train de devenir une discipline théorique et descriptivo-analytique au lieu d'une discipline théorique, comparative et généralisatrice ? »

matériel, pour l'étude des techniques d'exécution de polyphonies complexes ; 2) au niveau environnemental, pour l'étude de l'influence de tout un environnement naturel sur la musique ; 3) et enfin en ce qui concerne l'interprétation culturelle d'un fait musical qui détecte le discours de ses principaux acteurs.

Le premier exemple concerne les « nouvelles perspectives » dans la description de la musique de tradition orale inaugurées par Simha Arom. L'approche éminemment dialogique – avant d'être analytique –de musicien à musicien, a en effet conduit le chercheur à adopter l'utilisation de techniques expérimentales telles que le ré-enregistrement (Arom, 2007 [1976]), la mise en place de dispositifs interactifs tels que l'utilisation de synthétiseurs (2008 [1991]) et l'utilisation du midi (2008 [2005]) pour reproduire 'fidèlement' la technique d'exécution polyphonique des ensembles instrumentaux d'Afrique centrale. L'enregistrement réalisé selon ces méthodes, qui devenait ensuite utile à l'analyse, était donc soumis sur place aux musiciens qui pouvaient alors vérifier la performance et la valider.

Le deuxième exemple est fourni par Steven Feld qui a étudié la réalité sonore des Kaluli en Papouasie-Nouvelle-Guinée au regard de l'influence du paysage sonore de la forêt environnante. Inspiré par l'anthropologie interprétative et herméneutique de Geertz, il enregistre des sons environnementaux, de la musique et des entretiens pour sa « description dense », afin de démontrer comment les oiseaux et leur mythologie sont les médiateurs de toutes les formes de sentiments dans les expressions sonores Kaluli, tant vocales qu'instrumentales. L'essai prend la forme d'une ethnographie sonore capable de réunir l'anthropologie et l'acoustique dans une étude culturelle du son. Dans la deuxième édition de son livre *Sound and Sentiment* (1990), Feld insère un post-scriptum dans lequel il remet en question sa propre autorité d'ethnographe (Clifford et Marcus, 2010 [1986]), en prenant comme point de départ les réactions provoquées dans le Kaluli par la lecture publique qu'il avait faite de son travail. Dans ce processus de négociation, qu'il appelle « dialogic editing », l'importance du dialogue est soulignée par la réécoute d'enregistrements sonores et le playback.

Le troisième exemple concerne les analyses de Bernard Lortat-Jacob sur le chant polyphonique en Sardaigne. En partant d'enregistrements de bonne qualité – condition nécessaire pour une analyse aussi détaillée – la possibilité d'étudier le spectre sonore du tissu vocal de l'ensemble permet au chercheur de préciser les qualités acoustiques de ce que les chanteurs *tenores* entendent lorsqu'ils parlent d'un bon style d'exécution « comme s'il s'agissait d'une seule voix » (Lortat-Jacob, 1993) ; ou

d'identifier, dans le cas du *Stabat Mater* de Castelsardo, l'apparition spontanée d'une cinquième voix virtuelle qui se substituerait alors aux quatre voix réelles (Lortat-Jacob, 1990 ; 2004). Néanmoins, note Lortat Jacob, l'interprétation des chants à partir de données acoustiques objectives se heurte fréquemment à des divergences d'interprétation avec la perception musicale des chanteurs. Il est ainsi souligné que l'étude d'un répertoire donné ne peut être séparée de l'analyse de l'expérience directe qu'en ont les musiciens. Cet aspect implique pour le chercheur, en plus d'une écoute objective, visant à comprendre la factualité de la musique, d'intégrer dans son travail de terrain également ce que Lortat-Jacob appelle « l'écoute intérieure » (Lortat-Jacob, 1995).

L'avènement et la diffusion à partir des années 1980 de supports tels que le disque compact et la cassette numérique enregistrable DAT, viennent inaugurer l'ère du numérique et accompagner le développement de la discipline ethnomusicologique dans le nouveau siècle où les enregistrements numériques natifs sur fichier dominent définitivement. Plusieurs avantages peuvent être attribués à ces technologies. Outre la meilleure qualité sonore, cela permettait – et permet toujours – un nombre potentiellement illimité de copies sans perte de qualité, ainsi qu'un stockage moins coûteux. Avec l'arrivée d'Internet, la circulation de cette variété de musique enregistrée est devenue un phénomène de masse, offrant à l'ethnomusicologue des ressources supplémentaires pour ses recherches, pouvant s'appuyer sur ce que Pierre France a appelé « archives sauvages » (France, 2019). Le partage toujours plus important de la musique enregistrée et dématérialisée sur des plateformes telles que YouTube, mais aussi les blogs amateurs, les sites de petites associations de chercheurs locaux et les réseaux sociaux, favorisent ce que l'on appelle aujourd'hui les net-ethnographies, dont la pratique a définitivement explosé avec la crise du Covid-19 (Agamennone *et al.*, 2023).

1.2 La nécessité de gérer des collections de musiques de tradition orale

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, l'étude musicale des traditions orales est historiquement indissociable de la réalisation d'enregistrements sonores et de la constitution d'archives. La garantie de leur survie dans le temps, ou plutôt la possibilité d'en disposer encore à l'avenir, dépendent, à l'évidence, de leur conservation. Ce qui rend l'écoute des documents les plus anciens encore possible, c'est l'association étroite entre le monde de la recherche et les institutions patrimoniales :

musées, bibliothèques, archives. Ce dispositif interdisciplinaire, en principe toujours opérant malgré ses inévitables évolutions au fil du temps, a été inauguré en Europe, d'abord à Vienne puis à Berlin, au tournant du XIXe et du XXe siècle.

1.2.1 Sur l'exemple de Vienne et de Berlin : les premiers centres, entre vocation nationaliste et ambition universaliste

La fondation du tout premier centre d'archives sonores de l'histoire présentant ces caractéristiques eut lieu au sein de l'Académie des sciences de Vienne en 1899[23]. On doit au physiologiste viennois Sigmund Exner, déjà élève de Hermann von Helmhotz en Allemagne[24], de combiner les activités de collecte et de conservation des documents sonores dans le même centre. Les activités du *Phonogrammarchiv* se répartissent en trois domaines d'intérêt, par ordre hiérarchique : le langage, la musique et l'enregistrement de la voix de personnalités (Exner, 1900).

L'attention particulière accordée à la première entrée de cette liste reflète les convictions de son fondateur. Au début du siècle, croyant avoir atteint la fin d'une époque, Exner suggère que chaque langue et dialecte européen en usage mériterait d'être enregistré, afin d'en préserver la mémoire future. Partant de la collecte des langues européennes, le projet d'Exner aurait dû s'attacher à l'étude comparative de toutes les langues parlées dans le monde (*idem* : 1-2). Le même dispositif était destiné à être répété pour les enregistrements musicaux. Cependant, aussi importante que soit considéré la collecte empirique de données musicales, tant de la musique d'art – évoquée en premier lieu – que de tradition populaire (*idem* : 2-3), elle resta en réalité pour Vienne une activité très circonscrite, surtout si on la compare à l'ampleur systématique qu'elle prenait dans les mêmes années à Berlin (Lechleitner, 2002 : 175).

Contrairement à Vienne, au *Phonogramm-Archiv* de Berlin – qui du reste entretenait dès le début une correspondance étroite avec Vienne (*idem*) – la collecte de documents musicaux, essentiellement extra-européens, était mise en avant afin d'affirmer une ambition scientifique qui entendait s'affranchir du folklorisme romantique. Comme nous l'avons déjà mentionné, les collectes amorcées par Stumpf en 1900 connurent un

[23] Bien que sa véritable activité d'enregistrement n'ait pas commencé avant 1901, à la seule exception des enregistrements de Boltzmann en 1899 (Lechleitner, 2002 : 173).

[24] Il convient de noter que les deux étaient aussi membres de l'Académie des sciences de Vienne (Lechleitner, 2002 : 174).

développement rapide au cours des années suivantes grâce aux activités de ses assistants. D'abord à Berlin à l'occasion de tournées de musiques *exotiques*, puis dans le monde entier grâce à la contribution de correspondants. Ces activités servirent à alimenter la masse critique d'enregistrements utiles au développement d'un projet comparatif pour l'étude des universaux en musique.

Ces deux centres, comparables en termes d'histoire et d'approches, ont été une source d'inspiration pour d'autres institutions similaires en Europe. Cette influence a entraîné une diversification significative des intérêts dans l'étude de la musique au cours de la première moitié du siècle. D'un côté, la musicologie comparée s'est ouverte à des musiques en dehors de la tradition euro-occidentale, cherchant à élargir ses horizons. De l'autre côté, les recherches sur le folklore musical se sont principalement concentrées sur les musiques des pays d'origine des chercheurs, privilégiant ainsi une approche spécifique plutôt que des schémas de comparaison universels (Leydi, 1991).

Ainsi, partant de l'influence particulière de l'un ou l'autre centre, il est possible de retracer les modalités de constitution de certains fonds historiques institutionnels, qui sans surprise présentent encore aujourd'hui un grand intérêt. Le cas de la France est exemplaire pour illustrer cette dichotomie. Suivant le modèle viennois, le linguiste Ferdinand Brunot, avec l'aide de l'industriel Pathé, fonde Les Archives de la Parole au sein de l'Université de Paris. Devenues d'abord le Musée de la Parole et du Geste en 1928 et intégrés à l'Institut de Phonétique, elles constituent le noyau de base pour la création de la Phonothèque Nationale de France, fondée dix ans plus tard. C'est dans ce nouvel environnement que, parallèlement à la mise en place du dépôt légal des phonogrammes issus de publications, une collecte systématique de matériel inédit a été entreprise, principalement par la promotion de missions phonographiques destinées à constituer un « Atlas sonore de la France »[25].

Fortes de l'expérience de ces premières initiatives et assurées en termes de faisabilité, les campagnes d'enregistrement sur le territoire français se multiplient, différenciant les demandes de recherche. En parallèle aux collectes de la Phonothèque nationale, il convient ici de mentionner les missions menées par le tout nouveau Musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP), fondé en 1937 par George-Henri Rivière, et dans lequel Claudie Marcel-Dubois établit en 1944 un « service de musicologie folklorique » – à partir de 1946, « d'ethnologie musicale » – consacré à la

[25] La première de ces missions phonographiques fut réalisée en 1939 dans les Alpes provençales. D'autres furent réalisées en Languedoc-Pyrénées-Roussillon en 1941-1942, en Normandie puis en Vendée en 1946.

France[26]. En dehors de la sphère identifiée comme folklorique, si l'on exclut la brève existence de 1900 à 1901 du Musée phonographique de la Société d'Anthropologie de Paris (Azoulay, 1900 ; 1902 ; 1911)[27], ce fut plutôt la création de l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris en 1925 qui assura un cadre disciplinaire plus solide à la constitution de centres d'archives pour l'étude et la conservation des musiques extra-européennes. En ce sens, il est important de souligner que cette démarche découle des relations entre le monde universitaire et celui des musées – ce qui caractérise par ailleurs la « disciplinarisation » de l'ethnologie française (Sibeud, 2006). Ceci, grâce notamment à la rénovation du Musée d'ethnographie du Trocadéro[28] – depuis 1938 Musée de l'Homme – entreprise par Paul Rivet et Georges-Henri Rivière. En effet, le musicologue André Schaeffner y est nommé en 1929 responsable des instruments de musique au sein des collections. Il s'agit là de la première institutionnalisation de ce domaine d'étude en France.

La relation avec l'école comparatiste de Berlin y est évidente, pour la réorganisation des parcours d'exposition[29] et, surtout, pour la création d'archives sonores. Schaeffner s'en occupe en 1932, à son retour de la mission Dakar-Djibouti, dans laquelle il est personnellement impliqué, pour enrichir et mener à bien le projet de muséographie comparative. Par la suite, le département d'organologie installé dans une salle spécifique du musée changera de nom en 1933, pour devenir le département d'ethnologie musicale (Gérard, 2014 : 26-29). Ceci impulsera ce processus de « disciplinarisation » – ou d'institutionnalisation de la discipline – qui conduira, aussi en Europe, à partir des années 1950, à l'adoption de l'appellation ethnomusicologie (*cf. supra* : § 1.2).

En dehors de la France, il convient de noter l'apport des recherches *folkloriques* qui ont abouti à la constitution d'archives sonores nationales en Europe de l'Est. Notamment en Hongrie, en Russie et en Roumanie. Au département ethnographique

[26] À cet égard, il est intéressant de noter que la première collecte de la phonothèque nationale, réalisée en 1939 dans les Alpes provençales, a coïncidé avec la première mission pluridisciplinaire en Basse-Bretagne du MNATP, pour laquelle Claudie Marcel-Dubois était devenue chargée de la documentation musicale (Le Gonidec, 2009 ; Gérard, 2014 : 145).

[27] Le musée a été établi sur l'intuition du Dr Léon Azoulay, membre de la Société d'Anthropologie, afin de préserver les enregistrements qu'il avait réalisés à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1900.

[28] Paul Rivet, qui est à l'origine, avec Lucien Lévy-Bruhl et Marcel Mauss, de la création de l'Institut d'ethnologie de la Sorbonne, devient directeur du musée du Trocadéro en 1928. Déjà titulaire de la chaire d'anthropologie du Muséum national d'histoire naturelle, il obtient le rattachement de cette chaire au Musée du Trocadéro en la renommant « chaire d'ethnologie des hommes actuels et des hommes fossiles » (*cf.* Sibeud, 2006).

[29] De 1933 à 1937, cela se manifeste concrètement par la collaboration régulière avec le musée de Curt Sachs – déjà assistant direct de von Hornbostel à Berlin – pendant la période française de son exil d'Allemagne (Gérard, 2014 : 49-51).

du Musée national hongrois, les enregistrements de Béla Vikar[30] furent rassemblés dès 1898, constituant le premier noyau d'une collection qui fut ensuite augmentée, à partir de 1904, avec les collectes de Béla Bartók et Zoltán Kodaly (Graf, 1962). À Moscou, une commission ethnologique et musicale est fondée en 1901 (Krader, 1967). À Bucarest, les archives folkloriques sont créées par Constantin Brailoiu au sein de la Société des compositeurs roumains en 1928.

La même année, la Discothèque Nationale d'Italie voit le jour pour conserver les voix des « grands » de la patrie, ce qui annonce des collectes de chansons et de dialectes dans la décennie suivante (Cavallari et Fischetti, 2014). Au Royaume-Uni, c'est la BBC qui réalise des enregistrements à la fin de l'année 1931 et crée ses propres archives sonores avec pour objectif premier de préserver des sons documentaires pour une diffusion future (Slocombe, 1964).

Aux États-Unis, les enregistrements promus par le Bureau of American Ethnology, initialement concentrés dans les centres universitaires et les musées (*cf. supra* : § 1.1.1), furent réunis à partir de 1928 à la Library of Congress avec la fondation des Archives of Folk Song[31]. Parallèlement à cela, les Archives of Folk and Primitive Music de l'Université de Columbia fondées par George Herzog – ancien assistant de von Hornbostel à Berlin en 1922-24 – furent ensuite transférées à l'Université de l'Indiana à Bloomington en 1948 (*ibid.* ; List, 1958).

1.2.2 Les centres d'archivage à l'attention des sociétés savantes : vers une dimension collective

Le développement des centres d'archivage sonore dans la période d'après-guerre reflète les changements de paradigme et la spécialisation progressive de la recherche ethnomusicologique. Contrairement au passé, on observe une atténuation des ambitions purement universalistes ou à caractère national qui avaient précédemment motivé le recours aux enregistrements de terrain. Ce changement découle principalement des initiatives individuelles de chaque centre, qui ont adopté des approches plus ciblées et contextualisées. Dans la constitution et l'utilisation d'archives

[30] Dans une communication personnelle à Walter Graf, directeur du *Phonogrammarchiv* de Vienne à la fin des années 1950, le professeur Gyula Kertesz de Budapest date l'activité de collecte de Vikar à 1892 (Graf, 1962 : 3, n.b.p. n.8). Azoulay, mentionne quant à lui la date de 1897 (1911 : 451).

[31] Un centre comparable aux archives nationales européennes, dont l'objectif principal est de collecter des documents anglo-américains et des documents provenant de toutes les différentes populations des États-Unis d'Amérique.

sonores, les années 1940 se signalent par leur caractère « transitoire » – selon les termes de Brice Gérard –, en raison de l'émergence d'une « première dimension véritablement collective [...]. [Et ce], dans la mesure où les années 1950 ont pleinement confirmé cette évolution » (Gérard, 2014 : 186). Les sociétés savantes, fondées dans l'après-guerre en réponse au déclin de la musicologie comparée, ont joué un rôle majeur dans ce contexte, tant au niveau national qu'international. La première d'entre elles, fondée sous les auspices de l'Unesco en 1947, prit le nom de « International Folk Music Council » (IFMC)[32]. Initialement établie comme organisme associatif de spécialistes du folklore musical européen, avec une prédominance anglaise, elle devint dès les années suivantes une société plus largement représentative sur la scène internationale et ouverte à une multitude d'approches pour l'étude de la musique.

Des sociétés similaires se forment au niveau national, ou en associant plusieurs pays pour des études aréales. En Amérique du Nord, la fondation de la Society for Ethnomusicology (SEM) en 1955 repose sur les bases de l'Association nord-américaine de musicologie comparée, en élargissant sa perspective à un paysage académique informé par la musicologie historique, l'anthropologie et le folklore. Dans les mêmes années, le Cercle international d'Études ethno-musicologiques est fondé en Europe, pour alimenter le débat sur le nouveau cours de l'ethnomusicologie (*cf. supra* : § 1.1.2).

Dans ces forums de discussion, le discours sur la préservation des documents de recherche devient central. Au sein de la IFMC, déjà en 1950, lors de la réunion des folkloristes et des ethnomusicologues à l'Université de Bloomington, une session entière sur les quatre prévues fut consacrée à ce sujet (Thompson, 1953). En Europe, un congrès d'ethnomusicologues et de bibliothécaires musicaux est organisé à Palerme, avec la résolution – jamais concrétisée en ces termes – de créer une archive sonore méditerranéenne (International Congress of Mediterranean Folk Music, 1959). En 1963, lors de la 16e conférence de l'IFMC à Jérusalem, une session sera consacrée au thème de la « préservation et du renouvellement de la musique folklorique et traditionnelle » (Karpeles, 1964).

Bruno Nettl (1964), dans son manuel d'ethnomusicologie, souligne la centralité des archives de terrain, les assimilant à ce que les bibliothèques constituent pour d'autres disciplines :

> The idea of having archives for storing, processing, classifying, and cataloging ethnomusicological recordings has become basic in the field and has led to the development of

[32] Depuis 1982, le terme « Folklore » a été abandonné pour que l'intitulé devienne « International Council for Traditional Music » (ICTM).

> a special area of knowledge and skill within the ethnomusicology. Archives are, in a sense, equivalent to libraries in other disciplines insofar as their importance in research is concerned (Nettl, 1964 : 17)[33].

Le débat de ces années fut assorti d'un désir de faire le point sur les centres archivistiques existants, ainsi que des collections qu'ils conservaient. L'UNESCO, dans le cadre d'une série d'initiatives liées au « folklore » (Corrêa de Azevedo, 1961), entreprend à partir de 1949 la publication de catalogues d'enregistrements conservés dans certaines institutions spécialisées, constituant ainsi sa collection *Archives de la musique enregistrée*. Y figurent, par exemple, les éditions des catalogues des fonds de la Phonothèque nationale de France (ICFAF, 1952a) et du Musée de l'Homme (ICFAF, 1952b). La IFMC y collabore étroitement avec la publication d'un volume plus général, passant en revue d'une part des enregistrements originaux conservés dans les bibliothèques, les musées et les universités, et fournissant d'autre part les informations nécessaires pour faciliter leur échange, leur achat et leur reproduction (IFMC, 1954).

Sur un plan plus particulier, plusieurs centres inaugurent des bulletins d'information scientifique et de discussion autour des questions d'archivage et des répertoires de fonds sonores produits par la recherche sur le terrain. La petite publication *Folklore and Folk Music Archivist* de l'Université de l'Indiana à Bloomington est remarquable et constitue une référence dans les pays anglophones. La revue, publiée de 1958 à 1968, témoigne de l'investissement et du développement des archives fondées par George Herzog et qui sont progressivement devenues, sous la direction de George List à partir de 1954, un modèle en matière de conservation de la musique de tradition orale. Cette édition, initialement quadrimestrielle[34], visait à fournir au lecteur des mises à jour constantes sur les questions techniques et méthodologiques de gestion du matériel, ainsi qu'à renseigner sur les activités d'autres centres d'archives dans le monde. Dans ses pages, on peut lire des articles relatifs au processus de copie des enregistrements sur des supports anciens, des informations relatives à la création et à l'organisation de centres anciens et nouveaux, ainsi que quelques articles sur des questions de fond liées à l'exploitation des enregistrements pour la recherche.

---

[33] « L'idée de disposer d'archives pour stocker, traiter, classer et cataloguer les enregistrements ethnomusicologiques est devenue fondamentale dans le domaine et a conduit au développement d'un domaine de connaissances et de compétences spécifiques au sein de l'ethnomusicologie. Les archives sont, en quelque sorte, équivalentes aux bibliothèques dans d'autres disciplines en ce qui concerne leur importance dans la recherche (Nettl, 1964 : 17) ».

[34] Publication trimestrielle depuis 1963.

Les archivistes, souvent musicologues eux-mêmes, recommandent à cette époque de préparer le terrain en étudiant les ressources sonores disponibles, afin de pouvoir ensuite comparer leurs propres enregistrements avec ceux déjà archivés (Nettl, 1964 : 17). Si cette tendance semble se diluer dans les années 1970[35], il est indéniable que le débat sur la conservation, couplé à l'intérêt croissant du public, ont au contraire mis en évidence la valeur patrimoniale des collections ainsi que les enjeux sociaux dont elles sont porteuses. Ce glissement tendanciel de la centralité prérogative de l'institution archivistique pour le monde de la recherche, vers de plus larges intérêts dans la société, s'accompagne de l'émergence progressive d'une science archivistique spécialisée.

1.2.3 Des sociétés savantes aux associations de professionnels : coordination internationale et ouverture sur le web

Dès leur création, les associations de professionnels de l'archivage sonore occupent à l'évidence une place de choix dans l'élaboration de recommandations pour la gestion des enregistrements. La première concertation de ce genre est à attribuer aux linguistes, avec la création de l'IALSA (International Association of Linguistic Sound Archives) en 1962. L'initiative ne tarde pas à prendre de l'ampleur et, en 1963, l'association se voit intégrée à une nouvelle organisation, la Fédération Internationale des Phonothèques (FIP). Toutefois, cela ne répondit pas aux attentes concernant l'animation d'un débat ponctuel sur les archives. Face à l'inactivité de l'organisation, les archivistes sonores proposèrent alors la fondation de leur propre association internationale, indépendante et ouverte à l'examen de toute sorte d'archives sonores sans imposer de barrières disciplinaires (*cf.* Assmann *et al.*, 2009).

Ceci prit forme au sein de l'International Association of Music Libraries (IAML) qui fournira à l'organisation naissante une infrastructure et des ressources dans ses premières années de vie. En 1968, lors d'une réunion au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale à Paris, en présence des membres de la FIP et de la IAML, l'idée de quitter définitivement le monde des bibliothèques pour entrer dans celui des archives, jugée plus pertinente pour le type de documents traités, est alors évoquée. Un an plus tard, l'International Association for Sound Archives (IASA) voyait le jour. À présent désignée sous le nom d'International Association for Sound

[35] Certains auteurs, comme Bruno Nettl, soulignent une tendance à la régression du rôle de ces centres pour la recherche. Il émet l'hypothèse que cela serait dû à l'essor de la « nouvelle ethnographie » (Nettl, 2015 : 169).

and Audiovisual Archives, cette organisation a été fondée dans le but de constituer un forum dédié à la coopération internationale entre les archives dépositaires de documents sonores et audiovisuels enregistrés (Assman *et al.* 2009 : 1). Peu après sa création, elle établit sa propre revue, le *Phonographic Bulletin*, ultérieurement renommée *IASA Journal* en 1993. À ce jour, l'association demeure active et joue un rôle prépondérant dans son domaine.

À partir des années 1980, un forum encore plus large prend forme avec l'union de cinq associations internationales spécialisées dans ce domaine. Des associations historiques telles que la FIAF, l'IFLA et l'ICA, fondées dans la première moitié du siècle, se joignent aux plus récentes IFTA et IASA pour former un collectif de discussion appelé le *Roundtable of Audiovisual Records*[36]. Le groupe de travail est réuni pour la première fois en 1981 pour répondre à la « Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement » approuvée lors de la Conférence générale de l'Unesco à Belgrade en 1980 (Unesco, 1980). La recommandation préconisait la coopération et la coordination entre les organisations concernées en vue de trouver des solutions durables et partagées pour assurer la préservation du patrimoine audiovisuel mondial.

On y évoque de toute urgence les problèmes récurrents de dégradation, communs à tous les types de supports audiovisuels, ainsi que l'obsolescence des équipements de reproduction. Au cours de la table ronde, le problème est résolu en déplaçant l'attention de la préservation du support vers celle de son contenu, grâce à l'utilisation des nouvelles technologies numériques disponibles depuis ces mêmes années. La numérisation des informations contenues dans le support – la matière sonore elle-même, si l'on peut dire – aurait ainsi permis de produire une matrice à répliquer le moment venu pour la création d'un support « plus frais » : sans perte de qualité, facilement exploitable sur des systèmes de reproduction plus modernes, permettant ainsi la survie de l'archive par régénération.

Ainsi, la période allant de la commercialisation du disque compact en 1982 – premier support numérique utilisé pour la conservation – à l'utilisation généralisée du courrier électronique en 1990, entraîne des changements majeurs dans la gestion des archives sonores. Tant au niveau de la conservation, qu'à celui de l'informatisation des catalogues, donc de la possibilité de recherche. Au tournant des années 1990, les directives de la table ronde deviennent – ne serait-ce que nominalement –

[36] Aujourd'hui, Coordinating Council of Audiovisual Archives Associations (CCAAA).

l'un des principaux objectifs de tout centre d'archives sonores. La numérisation et l'informatisation des bases de données et des catalogues locaux ont progressivement amené les centres à entrer sur le web et par conséquent à attirer de nouveaux utilisateurs potentiels. Alors qu'au début de leur histoire, les archives étaient plutôt réservées à un cercle très restreint de chercheurs – sinon par réticence, du moins pour protéger l'usure des supports – inévitablement, la possibilité de recourir à des copies d'usage numériques, inaltérables après reproduction et plus facilement communicables, impose une ouverture et une circulation des matériaux impensables auparavant.

1.3 La nécessité d'analyser

Il ne semblera pas surprenant de constater que les transcriptions de musiques orales devancent la possibilité d'enregistrer les sons sur un support réécoutable, ce qui implique qu'avant l'apparition de ces moyens – et parfois même plus tard, par choix – cela ne pouvait se faire que directement sur le terrain. Les folkloristes, les compositeurs, les ethnomusicologues en ont fait un usage intensif. Pourtant, dans le passage de l'oralité musicale à son annotation graphique, un paradoxe apparent est dissimulé ; l'expression « musique écrite » y résonne comme « un oxymore » (Giannattasio, 1992). De ce fait, il apparaît clairement que la traduction d'un phénomène acoustique en termes visuels ne peut être considérée comme une activité neutre, mais au contraire comme un processus cognitif impliquant une interprétation ; parfois en nous engageant personnellement dans une sorte de « parcours initiatique » vers la culture que l'on observe (Tourny, 1999). Dans ce paragraphe, nous porterons notre attention sur la « nécessité » de transcrire la musique orale, en notant comment l'usage de l'enregistrement s'est imposé à l'ethnomusicologue comme un outil indispensable dans ce processus de connaissance.

1.3.1 La transcription musicale : lecture de l'autre, écriture de soi

Avant l'ère de l'enregistrement, la notation accompagnait toute étude savante de la musique de tradition orale. Elle la rendait quelque peu intelligible pour le lecteur occidental formé au solfège, même si elle n'indiquait pas exactement la qualité des timbres, ni comment elle sonnait. Sans aucun doute, comme l'affirme Bruno Nettl

(2015 : 77) « la transcription servait à prouver que la musique en question existait et que le transcripteur l'avait réellement entendue »[37] [notre traduction].

Les exemples classiques souvent évoqués dans les histoires de l'ethnomusicologie comme précurseurs de la discipline se situent entre le XVIe et le XVIIIe siècles. Ils impliquent la citation de la musique non européenne sous la forme de récits de voyage, d'images, de descriptions et, dans certains cas, de transcriptions. Parmi ces dernières, on compte les « cinq fragments brésiliens » de Jean de Léry de 1589, la « table N » du dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau avec ses « cinq mélodies exotiques » (1768), les travaux de folkloristes travaillant dans l'esprit romantique sur la collecte et l'édition de chansons populaires européennes tout au long du XIXe siècle. L'époque, marquée par ce type de témoignages et de recherches savantes, précède la fondation de la musicologie comparée et peut conventionnellement se terminer par le travail méthodologique de John Ellis et l'étude fondatrice de Stumpf (1886) sur le répertoire vocal d'un groupe d'Indiens Bella Coola en visite à Berlin. Dans ce nouveau cadre scientifique, l'état actuel des recherches nous indique que la première personne à transcrire de la musique à partir des enregistrements fut Ives Gilman (*cf supra* : § 1.1). Dans son premier article à ce sujet, Gilman présente une description minutieuse de sa méthode de travail, qui consiste en une écoute répétée au phonographe et en une transcription au moyen d'un harmonium « accordé en mode de concert », à savoir par tempérament égal à 12 intervalles, dont le diapason correspond à « c = 536 Hz » (Gilman, 1891 : 65). Cela lui permet d'expliquer le choix de normaliser l'intervalle de chaque note au demi-ton près, de manière à considérer la partition résultante comme étant homogène et avec une marge d'erreur limitée au quart de ton.

Par la suite, c'est à Abraham et Hornbostel (1994 [1909-10]) que l'on doit une méthode de transcription plus adaptée à la représentation des intervalles inférieurs à un demi-ton, et parfois référencée comme le « paradigme de Hornbostel » (Ellingson 1992, *cit*. dans Nettl, 2015 : 80). À cette époque, la transcription était encore considérée suffisante à elle seule pour la transmission de la connaissance des phénomènes sonores, au détriment de l'enregistrement. En effet, jusqu'à ce qu'une meilleure qualité du son soit atteinte – et que la technologie permette une diffusion vraiment large des œuvres enregistrées – c'est le « texte dérivé » de l'utilisation du phonographe qui était considéré comme le principal objet d'analyse et d'échange, et non les cylindres eux-mêmes (Scaldaferri, 2007 : 642). Ainsi, il est significatif à titre d'exemple que pour le Bureau of American Ethnology, qui a par ailleurs soutenu de grandes campagnes de

[37] « the transcription proved that the music existed and that the transcriber had really heard it »

collecte avec le phonographe, les cylindres de cire n'étaient qu'un simple outil de travail servant à réaliser plus facilement des transcriptions. Selon la reconstruction des activités du Bureau par Erika Brady, une fois enregistrés, les cylindres étaient fréquemment jetés, et les transcriptions résultantes étaient sujettes à des modifications en fonction des nécessitées ou des goûts du transcripteur (Brady, 1999 : 62). Pour preuve, notons qu'à cette époque, la méthode de transcription à partir d'un enregistrement n'était pas toujours acceptée de bon gré par les musicologues eux-mêmes. La controverse qui a éclaté au sein de la Folk-Song Society entre Cecil Sharp et Percy Grainger sur ces questions est bien connue. Sharp contestait vivement les transcriptions méticuleuses de Grainger, et ce, pour des raisons d'ordre esthétique :

> [In transcribing a folk song] our aim should be to record its artistic effect, not necessarily the exact means by which that effect was produced [. . .] it is not an exact, scientifically accurate memorandum that is wanted, so much as a faithful artistic record of what is actually heard by the ordinary auditor (London, EFDSS Archives, Cecil Sharp Collection, Correspondence, Cecil Sharp to Percy Grainger, 23 May 1908, *cit.* dans Atkinson, 2014 : 90)[38].

Dans les années 1930, même en dehors des sociétés de folklore, l'idée de transcrire directement sur le terrain ne semble pas totalement abandonnée. Tentant de concilier deux méthodes, Helen Roberts, élève de Franz Boas, souligne son utilité à côté de l'enregistrement pour l'échange qu'elle peut favoriser avec les témoins de la recherche :

> Longhand notation is, of course, very much slower than record making and requires patience in all concerned. On the other hand, it has many merits. It affords excellent opportunities to the [collector] for observing the musical intelligence and ability of the singer, his variability in repetition to repetition in melody, form, text, etc., as would not be noted under the rather more strenuous and rapid recordings by the phonograph. It also affords an excellent chance for conversation by the way, for questions bound to arise which would never occur to the collector in the more perfunctory process of making records, and would only too late be put by the transcriber. Moreover, in this more leisurely pursuit, an informant may appeal to a bystander for assistance in recollecting, or arguments may arise which, to the alert collector, may furnish valuable additional data. Longhand notation is the best method possible for checking on impromptu composing and frauds. Phonograph records and longhand notations of the same song may be compared with advantage (Roberts, 1931 : 57-58, *cit.* dans Brady, 1999 : 73)[39].

---

[38] « [Dans la transcription d'une chanson folklorique], notre objectif devrait être d'enregistrer son effet artistique, pas nécessairement les moyens exacts par lesquels cet effet a été produit [...]. Ce n'est pas un mémorandum exact et scientifiquement précis que l'on recherche, mais plutôt un enregistrement artistique fidèle de ce qui est réellement entendu par l'auditeur ordinaire ».

[39] « La notation à la main est, bien sûr, beaucoup plus lente que l'enregistrement et demande de la patience de la part de tous les intervenants. D'un autre côté, elle présente de nombreux mérites. Elle offre d'excellentes opportunités au collecteur pour observer l'intelligence musicale et les capacités du chanteur, sa variabilité dans la répétition de la mélodie, de la forme, du texte, etc., ce qui ne serait pas noté lors des enregistrements plutôt plus exigeants et rapides effectués par le phonographe. Elle offre également une excellente occasion de conversation en cours de route, pour des questions qui ne manqueront pas de surgir et qui n'auraient jamais été posées au collecteur dans le processus plutôt superficiel de l'enregistrement, et qui ne seraient formulées

Entre les années 1930 et 1950, c'est Béla Bartok qui va avoir la plus grande influence sur les transcripteurs. Grâce à son travail, on assiste à la définition d'un style largement descriptif et détaillé, outre qu'informé par l'expérience du terrain, mais qui impose définitivement l'enregistrement comme outil indispensable à la réalisation de cet exercice minutieux. Bartok affirmera à cet égard que « sans ce procédé, l'étude des matériaux du folklore musical ne saurait être, au sens que l'on donne aujourd'hui à ce mot, exhaustive », prétendant, « sans hésiter, [que] la science du folklore musical doit son développement actuel à Edison » (Bartok, 2017 [1937] : § 18).

1.3.2 Notations et contexte ethnographique

Une approche réflexive sur la manière dont les ethnomusicologues transcrivent la musique s'est développée dans les années 1950, avec Charles Seeger (1958) comme figure de proue. Deux tendances émergent alors : une approche prescriptive, fournissant les indications nécessaires à la lecture en vue d'une exécution, et une approche descriptive, cherchant à représenter en détail ce qui a été entendu tout en garantissant la lisibilité. Un passage graduel vers des transcriptions plus détaillées s'est observé jusqu'à l'après-guerre, marquant un changement par rapport aux approches antérieures, comme celle de van Hornbostel.

Parmi les figures majeures de ce courant, aux côtés de Bartók, se démarquent George Herzog et Frances Densmore (Nettl, 2015 : 80). Chacun de ces chercheurs a joué un rôle essentiel en apportant des approches spécifiques, en accord avec leurs besoins analytiques, qui ont grandement enrichi la manière de transcrire la musique. Bartók se concentre sur le style d'exécution, notant les ornementations et les éventuelles variantes mélodiques. De son côté, Herzog met en évidence la relation entre le rythme et la forme en utilisant des barres de mesure pour segmenter les phrases et des plus courtes barres pour individuer les groupes rythmiques (*cf*. Herzog, 1936b). Frances Densmore, quant à elle, utilise la notation occidentale pour mettre en évidence la complexité rythmique de ses transcriptions, en l'encadrant de fréquents changements de mesure (*cf*. Densmore, 1913 ; 1918).

---

que trop tard par le transcripteur. De plus, dans cette poursuite plus tranquille, un informateur peut faire appel à un spectateur pour l'aider à se souvenir, ou des arguments peuvent surgir qui, pour le collecteur attentif, peuvent fournir des données supplémentaires précieuses. La notation à la main est la meilleure méthode possible pour vérifier les compositions impromptues et les fraudes. Les enregistrements phonographiques et les notations à la main de la même chanson peuvent être comparés avec avantage ».

Pour tenter de normaliser la prolifération de ces pratiques descriptives ainsi que pour décourager l'utilisation de nouveaux modèles mathématiques de subdivision scalaire pour la notation des musiques de tradition orales (Fokker, 1947)[40], une normalisation des systèmes de transcription a été préconisée par l'Unesco lors d'une conférence internationale organisée par les Archives internationales de la musique populaire à Genève et à Paris (IMC-AIMP, 1952 [1949-50]). Mantle Hood, quant à lui, conscient de l'irréductibilité des formes de transcription à un modèle unique, développe un système progressif permettant de décliner les deux principes dichotomiques – prescriptif et descriptif – du « Général » au « Spécifique » selon les besoins du chercheur : la ligne G-S (Hood, 1971 : 56-61).

En 1963, une expérience comparant différentes transcriptions faites à partir d'un même enregistrement fut réalisée dans le cadre du Symposium sur la Transcription organisé lors des travaux du congrès annuel de la Society for Ethnomusicology. Quatre ethnomusicologues reconnus – Robert Garfias, George List, Willard Rhodes et Mieczyslaw Kolinski – furent invités à transcrire et à analyser un chant des Hukwe, bochimans du Kalahari, accompagné d'un arc musical. L'enregistrement de Nicholas England, coordinateur du programme de la conférence, fut confié aux transcripteurs avec la recommandation de ne pas tenir compte de la standardisation des méthodes, mais de se fier plutôt à leurs conceptions personnelles de ce que devrait être l'analyse en question. C'est ainsi que s'exprime le collecteur de cet enregistrement :

> About transcribing and analyzing the song : You will probably want to follow certain usages that have become fairly standard in ethnomusicological works to date. However, I feel strongly that standardization should not be the governing principle of your work. It would seem vital to the success, and more important, to the ultimate meaning of the project that you transcribe the example according to your individual conceptions of what transcriptions should be and do. The transcription can be as rough or as detailed as you feel necessary to successfully convey a picture of the sounds to the reader and thus facilitate the demonstration of your individual analyses of the music (England, 1964 : 223-224)[41].

Sans surprise, cette étude aboutit à des différences considérables dans la notation (*cf.* Figure 1). Charles Seeger, président du symposium et chargé de rédiger le

[40] La gamme microtonale de Huygens-Fokker, consiste en un tempérament égal de trente-et-un cinquièmes de ton.

[41] « À propos de la transcription et de l'analyse de la chanson : vous voudrez probablement suivre certaines pratiques qui sont devenues assez courantes dans les travaux ethnomusicologiques à ce jour. Cependant, je pense fermement que la standardisation ne devrait pas être le principe directeur de votre travail. Il semble essentiel au succès, et plus important encore, à la signification ultime du projet que vous transcriviez l'exemple selon vos conceptions individuelles de ce que devraient être et faire les transcriptions. La transcription peut être aussi sommaire ou détaillée que vous le jugez nécessaire pour transmettre avec succès une image des sons au lecteur et ainsi faciliter la démonstration de vos analyses individuelles de la musique ».

rapport final, remarque des différences dans le choix des valeurs rythmiques, le mètre, le suivi ou non de la hauteur absolue des sons, la notation ou non des sons harmoniques de l'archet, ou encore l'omission occasionnelle de détails du profil mélodique :

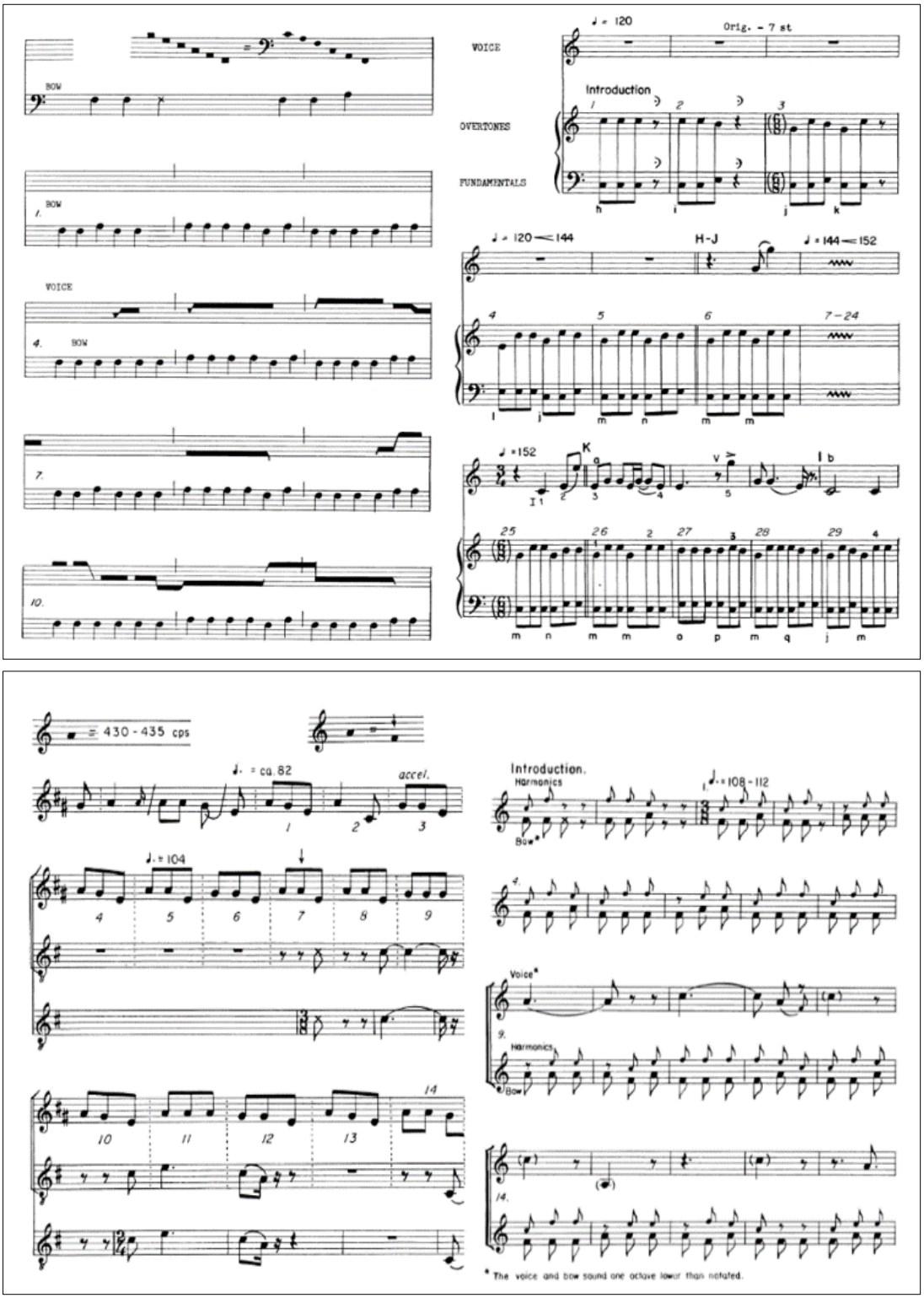


Figure 1 : Hukwe Song with Musical Bow (Garfias, 1964 : 234 ; Kolinski, 1964 : 242 ; List, 1964 : 253 ; Rhodes, 1964 : 26)

Mettant en lumière les mérites et les limites de la sémiographie musicale occidentale – bien qu'enrichie de signes diacritiques – Seeger salue néanmoins les avancées de l'ethnomusicologie dans la contextualisation et la description de la musique elle-même. Ce faisant, à côté de la documentation sonore, ce qu'il appelle une « documentation visuelle » de l'enregistrement devient pour Seeger un élément indispensable à toute opération de classement et d'archivage :

> We have, I believe, reached a point in the development of ethnomusicology where there can be no excuse for a continuing inadequacy in techniques of documentation. Thanks to anthropology, contextual documentation has reached a high level of technical proficiency with respect to tribal music. […] Textual documentation, i.e., description and notation of music itself, is comparatively undeveloped in comparison with the best techniques of contextual study. Aural documentation by sound-recording has, of course, revolutionized musicology. But visual documentation of sound-recording is just as necessary ; for without it, (speech-) reference to the musical event is merely gross and clumsy, and classification and archiving, impossible. (Seeger, 1964 : 277)[42].

D'autres systèmes sont ainsi développés pour affiner ce concept et visualiser des aspects du document sonore que la notation occidentale classique ne parviendrait pas à montrer (*cf.* Giuriati, 1991). Ils consistent parfois en des implémentations graphiques juxtaposées à la portée elle-même. Par exemple, des figures pour indiquer les techniques d'exécution et la morphologie de l'instrument, comme dans le cas des transcriptions de Hugo Zemp des polyphonies du flûte de pan, collectée dans les îles Salomon (Zemp 1981 : *cit*. dans Giuriati, 1991). Ou pour représenter la musique à rythme libre, avec une ligne de temps exprimée en secondes. Ou encore, en utilisant une portée sur laquelle tracer des lignes –au lieu des notes – indiquant la durée relative des sons pour mieux visualiser le profil de certaines techniques mélodiques ornementales. Lorsqu'ils existent, des systèmes « émiques », c'est-à-dire élaborés au sein de cultures musicales spécifiques, peuvent servir le même objectif. C'est le cas des notations issues d'un large éventail de cultures musicales, qui présentent des notations neumatiques, des tablatures pour les instruments à cordes, ou encore des systèmes de chiffrage. Enfin, afin de mettre l'accent sur la visualisation formelle du document sonore, en rendant explicite sa segmentation selon un principe rythmique ou

[42] « Nous avons, je crois, atteint un point dans le développement de l'ethnomusicologie où il ne peut y avoir d'excuse pour une inadéquation continue des techniques de documentation. Grâce à l'anthropologie, la documentation contextuelle a atteint un haut niveau de compétence technique en ce qui concerne les musiques tribales. […] La documentation textuelle, c'est-à-dire la description et la notation de la musique elle-même, est relativement sous-développée en comparaison des meilleures techniques d'étude contextuelle. La documentation auditive par enregistrement sonore a bien sûr révolutionné la musicologie. Cependant, la documentation visuelle de l'enregistrement sonore est tout aussi nécessaire ; car sans elle, la référence (verbale) à l'événement musical est simplement grossière et maladroite, et la classification et l'archivage, impossibles ».

mélodique, en organisant les matériaux musicaux selon un principe classificatoire de dérivation, les ethnomusicologues peuvent faire appel à la transcription dite synoptique. Proposée dans les années 1930 par Constantin Brailoiu, elle a été utilisée au Musée des arts et traditions populaires et a finalement été reprise et systématisée théoriquement dans la méthode dite paradigmatique proposée par Nicolas Ruwet et développée par Simha Arom et Jean Jacques Nattiez.

1.3.3 L'impact des nouvelles technologies pour l'analyse : écritures « alternatives », Big Data et Intelligence Artificielle

Le développement des technologies d'enregistrement sonore s'accompagne de l'apparition d'instruments électroacoustiques et électroniques, dont le transcripteur peut également bénéficier. Les premières tentatives en ce sens remontent à Milton Metfessel, avec ses transcriptions de chansons afro-américaines (1928a, 1928b) par le biais d'une méthode photographique – ou « phonophotographique », selon ses termes. Ce système, en fait l'ancêtre des oscilloscopes modernes, permettait de transformer la forme d'onde d'un enregistrement en une image graphique en amplifiant les mouvements du diaphragme du phonographe à l'aide d'un miroir et en les fixant à l'aide d'une lumière stroboscopique. Ce processus était filmé sur une pellicule en défilement, sur laquelle la fréquence de l'onde sonore pouvait donc être calculée manuellement. Mesurée avec une règle, la longueur à analyser devait ensuite être rapportée à un modèle de référence indiquant 100hz (*cf*. Cooper et Sapiro, 2006 : 302-304). Pour Metfessel, cette méthode permettait d'analyser objectivement des éléments de timbre et de style, autrement difficiles à visualiser sur la partition musicale.

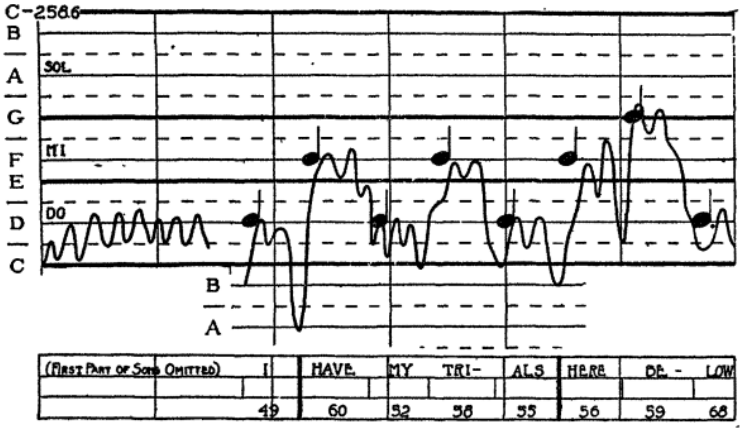


Figure 2 : Fragment d'un *Spiritual* afro-américain transcrit par Milton Metfessel. Les chiffres sous le texte représentent la durée des notes en centième de secondes. (Metfessel, 1928b : 29).

Un développement important de ces méthodes d'analyse automatique eut lieu dans les années 1950, avec le *Melograph* de Charles Seeger. L'appareil, conceptuellement conçu dès 1950 (Seeger, 1951), fut réalisé en trois versions successives sur une période de vingt ans, la dernière permettant d'afficher les données analysées sous forme de spectrogramme, ainsi que les paramètres de fréquence, de hauteur et d'intensité sur la ligne de temps (Hood, 1971 : 94-97 ; Hood, 1979). Le contraste sur différents dégradés de noir/blanc permettait de visualiser une plus ou moins grande intensité du son fondamental et de ses harmoniques, selon la coloration de la ligne.

En 1978, Halmos, Köszegi et Mandler, deux mathématiciens et un ingénieur, inaugurent un débat sur l'utilité et le rôle des ordinateurs dans la recherche ethnomusicologique, en proposant l'utilisation de systèmes MIR – Music Information Retrieval – pour la transcription de la musique non-occidentale. Ici, un algorithme est chargé d'analyser la version informatisée de la musique enregistrée pour recueillir automatiquement des informations telles que la forme d'onde, la hauteur, le timbre, le rythme ou d'autres paramètres psychoacoustiques comme la rugosité, la luminosité, la densité (Bader, 2019 :4-5). Depuis lors, de nombreux systèmes ont été développés pour récupérer, comprendre et trier le contenu musical à partir de sons enregistrés (*cf.* Bader, 2019).

En élargissant le discours à l'analyse du contexte de production musicale dans son ensemble, au XXIe siècle, de nouveaux protocoles expérimentaux utilisant des capteurs électroniques pour la modélisation 3D peuvent désormais être utilisés pour déterminer les techniques et les gestes musicaux pendant une performance, avec une précision mesurable (*cf.* Bonini Baraldi, 2013). De toute évidence, par rapport aux pionniers de la transcription, les outils matériels et conceptuels disponibles aujourd'hui sont vastes et variés. Or, s'il est avéré que les systèmes électroacoustiques anciens, comme le *Melograph*, ont progressivement cédé la place à des dispositifs computationnels et à l'informatique musicale, il convient de noter que le recours au principe de la transcription qui sous-tend ces procédures reste essentiellement inchangé. En effet, comme l'affirme Nicola Scaldaferri dans les pages de l'Encyclopédie de la Musique éditée par Nattiez, « les techniques informatiques et les nouvelles perspectives d'étude n'ont pas encore modifié le noyau épistémologique de la transcription [...], [c'est-à-dire, celui de] réaliser un texte écrit "autre" à partir d'une réalité sonore » (Scaldaferri, 2007 : 648). Pour reprendre un concept exprimé par Bernard Lortat-Jacob, la transcription bien que « utile à (se) représenter [la musique],

[...] en pratique, elle rend compte surtout des capacités d'écoute du transcripteur [...]. En tout état de cause, elle demeure une image statique qui ne traite pas des procédés, mais seulement des résultats » (Lortat-Jacob, 1995 : § 56).

En considérant les idées partagées par Scaldaferri et Lortat-Jacob, il devient évident que la transcription, en tant que représentation visuelle d'un son ou d'un événement sonore, s'avère inévitablement imprécise et subjective, précisément en raison de sa nature visuelle. Bien qu'elle puisse être fonctionnelle pour l'analyse motivée par une hypothèse de recherche, elle ne peut en aucun cas se substituer à une exécution en direct ni viser à copier la musique à des fins documentaires. En fin de compte, ce sont les enregistrements sonores qui demeurent le meilleur témoignage de la musique telle qu'elle est interprétée sur le terrain. Pour corroborer cette perspective, on peut se référer aux idées exprimées par John Blacking dans son livre sur Percy Grainger, qui offre une réflexion percutante sur la question :

> I have not provided musical transcriptions, since even an exceptionally accurate score […] does not convey the reality of performance to someone who is not acquainted with the *sounds* of the music. Besides, I have come increasingly to doubt the merits of printing transcriptions of music of different cultural traditions without accompanying recordings that reveal their incompleteness : transcriptions can too easily be divorced from the reality of performance in context, and the structure and meaning of the music that they portray can be grossly distorted in the cause of some academic enterprise (Blacking, 1987 : xi) [43].

1.4 La nécessité de restituer : la communication des enregistrements

À la lumière des paragraphes précédents, il est indéniable que l'utilisation systématique du phonographe, puis du magnétophone et des enregistreurs numériques plus modernes a joué un rôle essentiel dans le développement de l'ethnomusicologie en tant que discipline scientifique. Pourtant, force est de constater que l'enregistrement est destiné à être écouté et utilisé même en dehors du cadre strictement scientifique. En effet, comme nous l'avons vu, il permet de conserver une

[43] « Je n'ai pas fourni de transcriptions musicales, étant donné que même une partition exceptionnellement exacte […] ne transmet pas la réalité de l'interprétation à quelqu'un qui n'est pas habitué aux *sons* de cette musique. De plus, j'en suis venu à douter de plus en plus de l'utilité de publier des transcriptions musicales de différentes traditions culturelles, lorsqu'elles ne sont pas accompagnées d'enregistrements révélant leur insuffisance : les transcriptions sont trop facilement coupées de la réalité de l'exécution musicale dans son contexte, de même, la structure et le sens de la musique qu'elles décrivent peuvent être grossièrement déformés, pour servir à un projet académique »

mémoire, de la diffuser, ainsi que d'étendre la temporalité de l'interprétation au-delà du moment présent de sa captation. La reproductibilité est un implicite de l'enregistrement. Pour l'ethnomusicologie, rendre possible/accessible la reproduction des enregistrements de terrain devient une composante déontologique de la discipline elle-même telle qu'elle s'est développée au cours des dernières décennies (Seeger, 1986 ; 2019). L'heure est venue de démocratiser les résultats de la recherche, qui deviennent alors porteurs d'enjeux sociaux et artistiques.

1.4.1 « Impulsion anthologique » et premières stratégies de communication des archives sonores

La circulation des supports enregistrés sur le terrain en dehors des centres de conservation tient notamment au développement des premières techniques de duplication des archives sonores. En effet, il est rapidement apparu que les originaux étaient sujets à l'usure rapide en raison de leur utilisation répétée pour la transcription, ce qui allait à l'encontre des ambitions affichées de conservation. C'est ainsi que dès le début des années 1900, à Berlin, les cylindres déposés aux archives après les campagnes d'enregistrement ont été copiés sur des négatifs métalliques par la technique de la galvanoplastie. Cela permettait de créer un nouveau support plus résistant pour l'archivage et en même temps, à partir de la même matrice, d'en tirer une copie à remettre aux collecteurs. La mise au point de ce processus a par le fait favorisé le développement de la diffusion des enregistrements de terrain auprès d'un public qui se veut de plus en plus large. Les centres d'archives, en choisissant et en éditant ces documents sonores, se retrouvèrent alors dans la position de médiateurs directs de savoirs auprès du public. C'est avant tout le ciblage de segments spécifiques du marché, qu'il s'agisse de spécialistes ou du grand public, qui joue un rôle clé dans les stratégies d'édition. Pour Philip Bohlman, la déclinaison des produits phonographiques en fonction des attentes de l'auditeur conduit à l'émergence d'une série de questions qui affectent la spécificité du rapport de médiation : « between collector and collected ; between those unable to represent themselves and those with the economic and technological capital to do so ; […] between humanistic fascination and exotic fantasy » (Bohlman, 2002 : 27)[44].

[44] « […] entre le collecteur et le collecté ; entre ceux qui ne peuvent se représenter eux-mêmes et ceux qui ont le capital économique et technologique pour le faire ; [...] entre la fascination humanistique et la fantaisie exotique ».

Deux anthologies compilées par von Hornbostel pour le Phonogramm-Archiv de Berlin représentent les précurseurs d'un genre qui s'est ensuite fortement popularisé, surtout à partir du milieu du siècle, avec les éditions soutenues par l'Unesco, celles du Musée de l'Homme ou de Folkways Records. La première d'entre elles, la *Demonstration Collection* (1963 [1910 et 1920]) – composée de 120 cylindres – était principalement destinée aux institutions éducatives et autres archives. Quant à la deuxième, *Musik des Orients* (1979 [1934]) – une série de douze disques 78 tours – a bénéficié d'une distribution plus large grâce à la commercialisation par un label mondial comme Lindstrom, et plus tard à la réédition sous le titre *Music of the Orient* par Parlophone en Angleterre.

Ces initiatives reposent essentiellement sur le principe de faire connaître les archives, de les communiquer, en suivant une « impulsion » que Bohlman définit comme « anthologique », c'est-à-dire : « gathering together diveristy on record in order to represent world music in a holistic way » (Bohlman, 2002 : 26)[45]. Il s'agissait de proposer un parcours thématique qui puisse guider l'auditeur vers la découverte de nouvelles musiques, « primitives » ou « exotiques », spécialement non occidentales, à « comparer » aux musiques connues dans une perspective évolutionniste-diffusionniste. Cela servait, dans une certaine mesure, à illustrer également les théories de la musicologie comparée, en les déclinant selon le goût exotique du public de l'époque.

Outre les motivations académiques et sociales, ces premières expériences impliquaient déjà un intérêt économique. Lorsqu'en 1922, les archives de Berlin ont été acquises par l'État prussien et annexées administrativement à la Musikhochschule, l'une des conditions imposées dans le contrat formel était qu'elles devaient générer un revenu (Christensen, 2002 : 25). En ce sens, l'exploitation délibérée des enregistrements de terrain pour intercepter la demande du public, attiré par l'inhabituel, l'exotique, par une musique caractérisée par l'absence de familiarité (Bohlman, 2002), pouvait donc contribuer à remplir cette condition. Qu'elle soit dictée par les raisons idéalistes – ou idéologiques – ou par d'autres plus purement économiques, cette tendance émergente à communiquer les enregistrements en dehors du périmètre gardé des armoires d'archives eut pour effet d'investir les conservateurs dans une réflexion plus large sur la fonction sociale de l'institution elle-même. Ceci peut être observé distinctement dans deux cas de figure spécifiques. Le premier s'inscrit dans une logique muséographique,

[45] « Rassemblant la diversité des enregistrements afin de représenter la musique du monde de manière holistique ».

qui suit un parcours d'exposition, de présentation, des collections sonores assimilées à d'autres objets du musée dont elles font partie. Le second obéit plus à une logique purement archivistique, dans laquelle l'accès au fonds fait suite à une demande de consultation, à partir du catalogue. Il ne faut pas oublier qu'au moins jusqu'au milieu du XXe siècle – et à quelques exceptions près, jusqu'à nos jours – les enregistrements ont été généralement considérés comme étant de la propriété de l'institution qui les conserve[46] : une propriété à la fois matérielle et juridique en ce qui concerne le support enregistré, mais aussi morale et patrimoniale en ce qui concerne le contenu, puisque le témoin de la recherche était rarement reconnu et accrédité en tant que co-créateur de l'archive. La « restitution » des enregistrements aux populations enquêtées, telle qu'elle a été préconisée ensuite (Seeger, 1986), était en fait éventuellement limitée à la réécoute sur le terrain, en présence des informateurs[47].

Dans ce contexte où les écoutes d'archives sont généralement très exclusives, tendant à écarter le public, des tentatives d'ouverture commencent néanmoins à émerger. Ainsi, certains centres inscrits dans des cadres muséaux, comme le Département d'organologie musicale du Musée de Trocadéro – devenu depuis 1933 le Département d'ethnologie musicale – mirent en place des stratégies de communication des documents sonores, telles que des concerts hebdomadaires par disques[48], pour favoriser la découverte des enregistrements sonores de leurs collections. D'autres centres à vocation plus étroitement académique et documentaire, favorisèrent quant à eux la consultation de leurs archives au public. C'est ainsi que par exemple, dans l'après-guerre, les Archives of Folk and Primitive Music de l'Université de l'Indiana à

---

[46] *Cf.* par exemple, Reed 1993. L'auteur y cite une lettre de George Herzog à Rachel Commons datant de 1932. Herzog, après avoir demandé à emprunter les enregistrements qu'elle avait réalisés, ne manque pas de souligner avec une certaine fierté qu'en tout état de cause « *bien sûr, techniquement [les enregistrements] sont la propriété du département d'anthropologie de l'université de Chicago* » (Letter to Rachel Commons, Bloomington : Indiana University Archives of Traditional Music, Herzog 1932 *cit*. dans Reed, 1993 : 84).

[47] La non-reconnaissance de ces droits, entre autres, va à l'encontre des attentes que certains témoins plaçaient dans les enregistrements en tant qu'outil permettant d'influencer les politiques officielles. Aux États-Unis, comme le rapporte Erika Brady : « Ni la Bibliothèque du Congrès ni le Bureau d'ethnologie américaine n'ont jamais eu d'effet direct ou significatif sur la politique publique concernant les populations rencontrées par leurs collecteurs, mais ce fait n'a pas toujours été reconnu par les informateurs qui espéraient avoir une influence à Washington. Non seulement ils espéraient faire bonne impression sur les visiteurs du siège du pouvoir, mais les exécutants potentiels étaient également influencés par l'idée que les documents relatifs à leurs traditions étaient suffisamment précieux pour être conservés dans une agence fédérale située dans la capitale, où ils pourraient " parler au nom " des peuples enregistrés » (Brady, 1999 : 100) [notre traduction].

[48] « Chaque samedi de 16 à 17 heures, le chef du département d'ethnologie musicale donne un concert par disques de musique exotique ou populaire, dont il remet le programme en temps utile au secrétariat. Par microphone, il complète d'explications sommaires les exécutions musicales. Il contrôle le fonctionnement de ces appareils de diffusion [...] 1 » (Archives du Musée d'ethnographie du Trocadéro, 2 AM 1 A5d, 26 juillet 1933, *cit.* dans Gérard, 2014 : 28).

Bloomington – devenues Archives of Traditional Music – ouvrirent leurs portes à la consultation libre et non-dérogatoire, comme c'était le cas dans les premières années de leur existence (List, 1999)[49]. Il n'est pas anodin de constater que cette dimension publique acquise a permis au centre de devenir un acteur important du débat sur les archives sonores et le promoteur d'un réseau de discussion et d'information international (*cf. supra*).

1.4.2 Séries à destination des bibliothèque, disques grand public : la contribution des maisons d'édition phonographique

C'est dans les années 1950 qu'une dernière grande série de disques réalisée sur des supports phonographiques « anciens » marqua la fin de la première époque anthologique. Publiée sous les auspices de l'Unesco, elle affichait une vocation universaliste et encyclopédique. Imprimée de façon anachronique sur des disques 78 tours – à une époque où l'usage du microsillon commençait à se généraliser – comme pour attester par ce choix l'aspect monumental de l'entreprise et assumer la valeur historico-patrimoniale de son contenu. La collection se compose de 40 disques 78 tours de 25 cm[50]. En effet, compte tenu de ces caractéristiques, l'objet prend la forme d'une anthologie de référence à usage institutionnel, plutôt que de s'adresser directement au grand public. D'ambition encyclopédique, la *Collection universelle de musique populaire enregistrée* a été éditée de 1951 à 1958 par Constantin Brailoiu, pour le compte des Archives internationales de musique populaire (AIMP) de Genève et du Conseil international de la musique. Rassemblant cent soixante-quatre enregistrements musicaux, essentiellement vocaux et majoritairement européens, couvrant une période allant de 1913 à 1953, elle constitue une vue d'ensemble des traditions musicales de la première moitié du XXe siècle.

---

[49] « Upon investigation, I found that Herzog had treated the archives as his own personal research tool and had not allowed anybody else to use it except the occasional graduate student. I was determined to make it a public archive. My first step was to develop a contract to be sent to the collectors. I wrote to various museums to get copies of their contracts and worked out one in which there were three options for the collector. Option one gave the complete use of the collection to the university. For the second option, the collector kept all rights except those for commercial use, in which case he was to negotiate for payment. Option three kept all rights for the collector. In all cases, however, the university had the right to use the material on campus and in any university application » (List, 1999 : 4).

[50] La *Collection* a été rééditée en 1984 par Jean-Jacques Nattiez, en 6 disques 33 tours. Il est à noter que cette seconde édition LP a également été réalisée à une époque où le CD commençait à supplanter le disque microsillon (*cf.* Leclair, 2010).

Indépendamment des activités institutionnelles des centres d'archives, l'industrie phonographique a vite pressenti l'existence d'un espace commercial à exploiter pour la publication et la vente de musique « du monde ». Dès le début du XXe siècle, la Columbia Phonograph Company identifie un nouveau public potentiel dans les groupes sociaux de minorités linguistiques. L'hypothèse selon laquelle la vente d'enregistrements dans les langues « locales » leur aurait garanti un « attrait irrésistible »[51], permettant d'élargir le marché phonographique, met en branle un nouveau marché. Ce n'est donc pas un hasard si, à l'époque du phonographe, les entreprises commerciales qui organisent les enregistrements précèdent parfois les ethnomusicologues sur certains terrains d'étude. Un chemin inverse à celui que nous venons de voir – archivage institutionnel-dissémination d'enregistrements – peut être observé, par exemple, dans la création de la vaste collection de disques *The Sound Of Africa*, élaboré par Hugh Tracey, qui donna lieu à la publication de 210 disques vinyles (Tracey, 1973).

Les enregistrements de Tracey, dont les premiers furent réalisés au tournant des années 1930 au Mozambique et au Zimbabwe, n'ont été possibles que grâce au soutien de l'éditeur sud-africain Eric Gallo (Muller, 2004). Il est clair qu'au départ, les intérêts commerciaux et scientifiques se chevauchaient considérablement, à tel point que l'éditeur ne consentait à financer la recherche que s'il pouvait exploiter commercialement les enregistrements réalisés (*ibid.* : 26). Il faudra attendre 1954, avec le soutien de fonds publics, pour que Tracey puisse créer l'International Library of African Music en Afrique du Sud (Tracey, 1954) au sein de l'African Music Society, et séparer les intérêts scientifiques et commerciaux au sein de l'institution. Un forum de débat et d'information scientifique fut créée la même année avec la fondation de la revue *African Music*, publiée par la même bibliothèque.

Ce que cette expérience particulière révèle – et qui, avec Travis Jackson (2013), peut être considérée comme emblématique d'un processus se déroulant à plus grande échelle – est le fait qu'à cette époque, l'intérêt mutuel pour la diffusion des

[51] Dans une note de 1909, la Columbia Phonograph Company écrivait : « N'oubliez pas que dans toutes les grandes villes et dans la plupart des agglomérations, il existe des quartiers où des personnes d'une nationalité ou d'une autre se rassemblent en « colonies ». La plupart de ces personnes conservent les habitudes et préfèrent parler la langue de leur ancien pays. Parlez-leur dans leur langue, si vous le pouvez, et voyez leur visage s'illuminer d'un sourire qui persiste, et écoutez le langage qu'ils vous répondront. Pour ces personnes, LES ENREGISTREMENTS DANS LEUR PROPRE LANGUE ont un attrait irrésistible et elles les achètent volontiers » (*cit.* dans Jackson, 2013 : 710-11 [notre traduction]).

enregistrements, entre les chercheurs et les labels, était d'un type que l'auteur définit comme « complémentaire », les maisons d'édition ayant tendance à être plus intéressées par la vente de musique (*ibid*. : 711) que par la promotion d'activités d'étude et de diffusion de la connaissance elles-mêmes.

La période microsillon, à partir de la fin des années 1940, favorisa un processus d'édition plus méthodique. Les premières anthologies se voient rééditées sur les nouveaux formats 33 et 45 tours, plus accessibles au public, et les plus grands centres d'archives du monde développent systématiquement des séries de disques. Certains d'entre eux établissent de manière indépendante leurs propres éditions critiques, comme la série du Berliner Phonogramm-Archiv ou les Éditions Musée de l'Homme-CNRS. D'autres nouent des relations avec des éditeurs phonographiques pour proposer la publication d'enregistrements liés à leurs archives.

En à peine plus d'une décennie, des labels indépendants comme Folkways Records (1947) et Columbia Records – notamment avec la série édité par Alan Lomax, *World Library of Primitive Folk Music* (1955-64) – aux États-Unis, ou liés à des émissions radiophoniques comme Ocora-Radio France (1957), ou encore émanant des associations internationales spécialisées comme la série de l'Unesco – *International Music Council Collection of Traditional Music of the World* (1961), ont ainsi contribué à la commercialisation, et donc à la diffusion, d'une quantité inouïe d'enregistrements liés à des missions de recherche ethnomusicologiques[52].

1.4.3 Dissémination, diffusion, rapatriement : la communication des archives comme impératif

En raison de cet engouement croissant, la question des interprètes et de la restitution des enregistrements a commencé à se poser aux États-Unis dans le sillage des mouvements de reconnaissance des droits des Amérindiens, inauguré dans les années 1960. Bien que des solutions aient été imaginées auparavant, soit en prévoyant la mise à disposition de supports physiques dans des centres locaux (*cf*. Nannyonga-Tamusuza et Weintraub, 2012)[53], soit en imaginant des formes de restitution non liées

[52] Pour une étude plus approfondie des principales publications de disques intéressant l'ethnomusicologie, voir Post, 2004 : 89-132.

[53] Néanmoins, cela posait des problèmes annexes liés à la reproduction. Par exemple, à la demande expresse de Klaus P. Wachsman, le British Institute of Recorded Sound fit parvenir des copies des enregistrements qu'il avait réalisés en Ouganda au Museum national de Kampala dans les années 1960. Le musée ne disposant pas de l'équipement nécessaire pour les reproduire et les conserver, ils sont restés inaccessibles à la population

aux éditions de disques, comme l'émission radiophonique (*cf*. Lomax, 2003 [1953]), une étape importante de ce processus est à créditer au Federal Cylinder Project.

Mis en place par la Bibliothèque du Congrès à Washington – par le biais du American Folklife Center – et en collaboration avec le Smithsonian Institut, le projet visait principalement à organiser, cataloguer et préserver les enregistrements historiques sur cylindre. Il se proposait de le faire – et c'est là toute la nouveauté – en contact étroit avec les communautés où les enregistrements avaient été réalisés (Gray, 1991 ; 2019), veillant à les mettre à leur disposition conformément à leurs souhaits de mémoire. L'initiative, qui a débuté en 1979 et duré jusqu'en 1990, a eu le mérite de « *disséminer* » – c'est le terme utilisé à l'époque (Gray, 2019 : 133) – les enregistrements dans des réserves amérindiennes, ou dans des institutions telles que les musées[54].

À l'issue de ces expériences, reconnaissant que les principaux ayants droit des enregistrements devraient être les témoins de la recherche ou leurs héritiers, vers la fin du XXe siècle les actions de restitution des archives sonores sont devenues plus globalement, pour les ethnomusicologues et les archivistes, un impératif moral, ainsi qu'éthique et politique. Des mouvements de « rapatriement »[55] d'enregistrements sonores se développent dans le monde entier. Anthony Seeger, a écrit de nombreuses pages sur ce sujet au cours de sa carrière (1986 ; 2002 ; 2004 ; 2019 ; Seeger et Chaudhuri, 2015). Alors directeur de l'ATM à l'Université de l'Indiana, celui-ci revendiquait déjà dans son article de 1986 le rôle fondamental des archives sonores dans ce processus. Il déplorait que dans les derniers volumes de la revue *Ethnomusicology* aucun article ne précisait la localisation des enregistrements originaux ou toute autre indication sur la nature des enregistrements cités, plus utiles selon lui que les publications de disques :

---

ougandaise et se sont abîmés avec le temps. Le souhait de Wachsmann de rendre sa collection accessible aux Ougandais s'est finalement concrétisé en 2009, lorsque des copies MP3 numérisées de la collection ont été remises à l'université de Makerere (Nannyonga-Tamusuza, Weintraub, 2012 : 207).

[54] Contrairement aux musées ethnologiques pour lesquels le retour physique des objets était exigé, en ce qui concerne le Federal Cylinder Project, ce ne sont pas les originaux qui ont été rapatriés, mais les copies d'usage. En ce qui concerne le choix du format, bien que le standard de qualité de l'époque soit la bande magnétique, les enregistrements sont distribués sur cassette, le support le plus utilisé et donc le plus accessible pour les communautés autochtones (Gray, 2019 : 135).

[55] Seeger définit le concept de *repatriation* comme suit : « la remise en circulation de la musique dans les communautés où elle n'était pas accessible en raison de différences de pouvoir externes - souvent le résultat du colonialisme, mais aussi l'accès différentiel aux richesses et à la technologie, à la formation éducative et à d'autres facteurs » (Seeger, 2019 : 145 [notre traduction]).

The very success of ethnomusicologists in bringing world music to the attention of members of their own society has resulted in an increased use of archives by the interested public. Field collection serve all these users better than commercial recordings because they usually provide more material and are closer to the original live performance than most commercial releases (Seeger, 1986 : 268)[56].

[56] « Le fait que les ethnomusicologues aient réussi à attirer l'attention des membres de leur propre société sur les musiques du monde a entraîné une augmentation de l'utilisation des archives par le public intéressé. Les collections de terrain sont plus utiles à tous ces utilisateurs que les enregistrements commerciaux, car elles contiennent généralement plus de matériel et sont plus proches de la performance originale en direct que la plupart des enregistrements commerciaux ».

2 Archives sonores et ethnomusicologie

En inversant le binôme « terrain-archives » en « archives-terrain » il s'agira de questionner dans ce chapitre la « prééminence épistémologique » de l'enregistrement déposé dans les centres d'archives sonores. Par le biais de son institutionnalisation, puis de sa média(tisa)tion à travers les opérations interprétatives du traitement archivistique, il en apparaitra un changement de statut, potentiellement « contradictoire » par rapport à l'enregistrement original. En mobilisant la théorie du document proposée par le « réseau thématique pluridisciplinaire » Roger T. Pédauque, nous aborderons l'analyse de la re-sémantisation du document à travers le numérique. Il sera question de déconstruire l'objet archive sonore pour en faire émerger toute la complexité, au prisme des politiques institutionnelles, des méthodologies standardisées de traitement, et enfin, de l'écoute de chaque intervenant.

2.1 Que sont les archives ? Qu'est-ce que le travail de l'archiviste ?

Pour pleinement appréhender ce qu'implique une archive orale du point de vue de l'archiviste, commençons par explorer les diverses interprétations du terme « archives » dans l'usage courant. Ce mot comporte plusieurs acceptions[57], englobant à la fois le concept d'un ensemble cohérent de documents (le fonds), l'institution chargée de leur conservation (les Archives), ainsi que le bâtiment ou les salles qui les abritent (la structure). Pour illustrer cette diversité de sens, prenons les Archives nationales (de France) comme exemple. Cette appellation désigne non seulement l'institution qui conserve les documents de l'État depuis le Moyen Âge, ainsi que des archives privées d'intérêt national, mais aussi le bâtiment emblématique qui les abrite sur le site de Paris. Quant au terme « archiviste », bien qu'il ne soit pas aussi polysémique, il peut parfois donner lieu à des interprétations inattendues, humoristiques, voire hyperboliques, par assonance ou permutation, qualifiant ce métier d'« alpiniste », d'« archi-vite », ou d'« anarchiste » (Minotto, 2003). Tout cela

[57] Aussi bien en français et dans les langues romanes, qu'en anglais et en allemand.

témoigne de la porosité sémantique de ces mots et des différentes façons dont ils sont interprétés, caractérisant ainsi la réalité du monde des archives.

Au cours de la seconde moitié du XXe siècle, les interprétations du terme « archives » ont connu des changements significatifs au sein des spécialistes de la profession. Ces archives étaient déjà qualifiées à l'époque « d'arsenal de l'administration » et de « grenier de l'histoire » (Braibant, 1957), soulignant leur rôle essentiel dans l'écriture de l'histoire d'un pays, la préservation de sa mémoire collective et de ses documents administratifs. De même, dans le sillage des questionnements liés au courant philosophique dit du « tournant linguistique »[58], ces mêmes archives ont fait l'objet d'interprétations moins conventionnelles et même provocatrices, comme celle proposée par Michel Melot, conservateur de bibliothèques et ancien directeur de la mission du Patrimoine ethnologique au ministère de la Culture. Melot est allé jusqu'à suggérer que les archives pourraient être assimilées à une « substance hallucinogène » (Melot, 1986), remettant ainsi en question la définition positiviste d'archives impliquant la production d'une histoire événementielle ancrée sur l'exploitation du document individuel. La simple conservation intégrale des documents, sous prétexte d'ainsi écrire l'histoire, ne peut alors être qu'illusoire[59].

Face à ces multiples interprétations, la création de définitions normalisées devient une nécessité. Elles se retrouvent au cœur des réglementations émises par les législateurs – souvent résultantes de compromis, parfois « critiquées et critiquables » (Duclert, 2015) –, de même que dans la codification des normes professionnelles du métier et de la théorie archivistique. Ainsi, les associations nationales d'archivistes conviennent en principe du fait que les archives résultent d'une production humaine et doivent être préservées en raison de leur valeur de témoignage. Une définition homogénéisante, englobant tout type de documents, est assumée dans le code de déontologie du Conseil international des archives (ICA)[60].

---

[58] Il est essentiel de mentionner dès à présent les répercussions de la révolution culturelle et philosophique connue sous le nom de « tournant linguistique » (Rorty, 1967, 1992), sans toutefois aborder ici les questionnements suscités par la crise de la modernité, qui seront développés dans le troisième chapitre. Le tournant linguistique pose la question de la méfiance, évaluant notre capacité à appréhender le monde au moyen des mots, et le concept d'archive en a également été impacté.

[59] Pour les écoles historiques, le document isolé cesse d'avoir une valeur en soi et trouve son sens par rapport à ceux qui le précèdent et le suivent.

[60] « Les archives sont le produit documentaire de l'activité humaine et elles sont conservées en raison de leur valeur sur le long terme. Elles constituent le reflet en temps réel de l'activité des individus et des organisations, et fournissent donc une vision directe sur les événements passés. Elles se présentent sous toute une gamme de formats – écrit, photographique, audiovisuel –, sous forme numérique ou analogique. Les archives sont

De cette manière, s'il existe une évidente porosité, ou une ambiguïté du caractère référentiel du mot, ce qui importe pour l'archiviste n'est pas le document en soi ou le simple support documentant la trace produite par une action humaine ; mais l'action humaine elle-même qui *fait* les archives et qui en informe le concept. D'un point de vue purement technique, c'est alors dans la documentation des liens existants au sein d'un complexe de documents et de leurs institutions qu'il faut chercher 'les archives des archivistes'. Rejetant les idées reçues de l'usage courant du terme qui permet de désigner facilement un seul document en tant qu'« archive », c'est précisément en vertu de l'identification de ce lien que l'on peut parler d'une relation organique existante entre tout l'ensemble (fonds) ou sous ensemble (dossier, série) de documents constitués par une personne ou un organisme au cours de ses activités. En mettant en évidence la valeur structurante de ce lien, l'archiviste détermine la cohérence d'un fonds en le reliant aux activités de son producteur. Cette pratique constitue le principe opérationnel sur lequel reposent toutes les théories et pratiques archivistiques. Elle est reconnue globalement dans la littérature professionnelle comme « respect des fonds » ou respect du « principe de provenance » (Duchein, 1977). C'est essentiellement ce qui différencie là l'archiviste du bibliothécaire et du documentaliste.

2.1.1 Une phonothèque pour quoi faire ?

Dans le monde des archives, les « archives de la recherche » occupent une place singulière. De plus en plus, elles suscitent l'intérêt des professionnels du métier comme des chercheurs, si bien qu'en français, diverses appellations coexistent dans la littérature spécialisée pour les désigner telles que « archives scientifiques », « archives des sciences » (Charmasson, 2006) « archives des savoirs », « archives de la recherche » (Müller et Wolikow, 2006) ; « archives de chercheurs » (Bert, 2014).

Dans son essai intitulé « Qu'est-ce qu'une archive de chercheur ? », publié en 2014, Jean-François Bert s'efforce de définir ce sujet en le circonscrivant à l'activité du « travail savant »[61]. Ces archives, de nature personnelle, offrent un aperçu de la vie quotidienne des chercheurs. Elles visent à mieux comprendre non seulement les objets de leurs recherches et leurs résultats, mais surtout les processus, à la fois physiques et intellectuels, nécessaires ou contingents, qui les ont influencés. Pour reprendre les

produites par les organisations publiques ou privées et par les personnes à travers le monde » : https://www.ica.org/fr/que-sont-les-archives (dernière consultation le 26-09-2024).

[61] L'expression « savant » désigne ici « celui qui a une compétence exceptionnelle dans une discipline scientifique » (Bert, 2014 : 12, n.b.p. : 7).

termes de Bert, il s'agit plus précisément de « la manière dont les savants déploient tout au long de leur parcours la machinerie de l'érudition et la représentation des savoirs comme ensemble d'opérations, routinières et modestes, solitaires ou partagées, conceptuelles ou manuelles » (*ibid.* : 16). C'est ainsi que les témoignages de ces activités peuvent revêtir diverses formes, telles que des données scientifiques, des notes de terrain, des photographies, des enregistrements sonores ou audiovisuels, des rapports de recherche, des publications. De plus, ils incluent également les outils qui ont été utilisés pour les produire, tels que des appareils d'enregistrement, des appareils photographiques ou cinématographiques, ainsi que des collections d'objets associées à ces activités, comme des herbiers, des diapositives, des modèles, etc. Bref, « tout ce qui finalement peut documenter de manière plus ou moins évidente l'ensemble des pratiques effectives, des objets et des discours qui entourent et accompagnent la venue au jour des idées et des concepts scientifiques » (*ibid*. : 11).

En France, l'intégration de ce type de fonds aux Archives nationales a eu lieu en 1949, avec la création de la sous-série AB XIX intitulée « papiers d'érudits et documents isolés », sous la direction du directeur de l'époque, Charles Braibant (Charmasson, 2008 ; Bert, 2014). Il est intéressant de noter que le droit français, qui définit légalement ce domaine depuis la « loi sur les archives » de 1979 (Loi n° 79-18 du 3 janvier 1979 sur les archives), affinée en 2004 dans le code du patrimoine (Code du Patrimoine, Livre II : Archives - articles L211-1 à L222-3), puis rectifiée par la loi du 15 juillet 2008 (Loi n° 2008-696 du 15 juillet 2008 relative aux archives), n'évoque pas spécifiquement ces archives de la recherche. Ces dernières sont intégrées dans la définition générale du terme « archives », qui les décrit comme étant « l'ensemble des documents, y compris les données, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, ainsi que par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leurs activités » (Code du Patrimoine, Article L211-1). Le Direction des Archives de France complète cette définition en soulignant la relation entre le support et l'information : un document (d'archives) est un « ensemble constitué d'un *support* et de l'information qu'il porte, utilisable comme preuve ou à des fins de *consultation* » (DAF, 2002 : 17).

Parmi les archives de la recherche, les archives visuelles, sonores et audiovisuelles occupent une place encore plus singulière. Désignées comme les « nouvelles archives »

à la fin des années 1980 (*cf*. DAF, 1987 ; ICA, 1989)[62], elles ont suscité un intérêt croissant dans les domaines des sciences humaines et sociales ainsi que de l'archivistique. Ce qui les distingue principalement des autres types de documents, en particulier ceux sur papier, c'est qu'elles « [contiennent] des informations enregistrées sous forme de sons et qui, en raison du mode d'enregistrement utilisé et du support, ne peuvent être connues que par l'intermédiaire d'une machine acoustique permettant la restitution » (Delmas, 1987 : 181). Or, si pour l'archiviste la conservation est définie comme « l'ensemble des opérations techniques qui permettent de maintenir dans le temps des objets documentaires (quel que soit leur support), de préserver leur intégrité et de garantir l'accès à leur contenu » (Chabin, 2010 : 29), il est évident que ces nouvelles archives engendrent de nouvelles problématiques. Car elles doivent non seulement garantir la préservation du document lui-même, mais aussi, d'une certaine manière, de la technologie nécessaire à sa reproduction sans altérations.

Les préoccupations concernant la préservation et la conservation des archives sonores ont été prises en compte et mises en œuvre en France dès le début des années 1980, bien avant que le débat sur les nouvelles archives ne prenne de l'ampleur au niveau international. À cette époque, Marie-France Calas, alors directrice du service des « nouveaux supports » de la Phonothèque nationale, dans un article de 1982 différencie la *discothèque* de la *phonothèque*[63] en précisant leurs missions respectives (Calas, 1982). Alors que la mission de la première implique essentiellement l'acquisition de collections – que ce soit par le dépôt légal ou par achat – en vue de les mettre à la disposition du public, la phonothèque doit quant à elle garantir la préservation de documents sonores inédits (Calas, 1982 : 17). Une préservation qui, en raison de la spécificité du support, doit être articulée en deux moments distincts pour garantir l'authenticité du document et permettre un accès maximal : une « sauvegarde physique (une vitesse mal utilisée peut transformer une voix d'homme en voix de femme) et intellectuelle » (*ibid*.).

[62] Ce mouvement d'intérêt se développe en application de la « Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement » adoptée lors de la Conférence générale de l'UNESCO à Belgrade en 1980 (UNESCO, 1980, *cf*. *supra* : § 1.2.3).

[63] À noter que « phonothèque » était historiquement une alternative à l'anglais « sound archives » (*cf*. Calas, 1982), tandis qu'actuellement, c'est le terme « archives sonores » qui est plus souvent employé.

2.1.2 Archives sonores : une dimension politique ? Nationalismes, régionalismes et identités

« Le geste d'archiver, de conserver, n'a jamais été neutre » (Méchoulan, 2011 : 9). C'est ainsi que dans son introduction au dossier interdisciplinaire « Archiver » de la revue *Intermédialités* parue en 2011, Éric Méchoulan met en évidence que, contrairement à ce que pourraient suggérer la législation sur les archives et les principes des doctrines archivistiques, le processus d'archivage demeure chargé d'interprétations subtiles. Pour les experts, un document ne peut être qualifié d'archive que s'il a été collecté de manière involontaire et non sélective, un processus parfois comparé par les archivistes à des « alluvions » (*cf.* Chabin, 2000 : 54, *cit*. dans Méchoulan, 2011 : 10). En effet, comme évoqué précédemment, l'organicité et l'intégrité d'un fonds à conserver sont déterminées par l'ensemble des activités de son créateur, qu'il s'agisse d'une personne physique ou morale. En d'autres termes, comme le précise Chabin, « une archive ne se crée pas ; elle se constitue au fil de la vie de son producteur » (*ibid.).* Néanmoins, le rôle de l'archiviste est d'une grande importance. Son interprétation joue un rôle essentiel une fois que la phase de production des documents est terminée. De façon paradoxale par rapport à ce qui a été affirmé, pour citer encore Chabin, « c'est, pourrait-on dire, le regard qui fait l'archive ; c'est la volonté d'une personne de considérer un ensemble d'informations articulées entre elles comme la trace d'une activité située dans le temps et l'espace » (*ibid*.).

Comme le souligne Eric Méchoulan, l'archiviste « authentifie » (Méchoulan, 2011 : 11) le processus de collecte et de préservation, en prenant en compte à la fois l'aspect physique et intellectuel des documents, tout en recontextualisant et en mettant en lumière les liens organiques naturellement existants et nécessaires entre les documents examinés, qui sont censés définir un fonds cohérent. Cependant, dans cette pratique d'authentification, les archivistes peuvent être influencés par des facteurs externes, ce qui peut contribuer à déterminer la préservation d'une mémoire particulière au détriment d'autres. Par exemple, l'archiviste peut agir en faveur de la valorisation d'un fonds sous l'influence d'un désir spécifique de mémoire et des enjeux de société que certaines archives représentent. À l'inverse, il peut se plier à l'occultation ou à une sélection rigoureuse conformément à des politiques institutionnelles précises. En suivant le postulat que « les archives forment une mémoire parce qu'elles alimentent l'oubli », comme le souligne Méchoulan (*ibid.*), en reprenant l'invitation méthodologique aux historiens d'Arlette Farge – « produire du manque là où régnaient les certitudes » (Farge, 1997 : 147) –, il est opportun de réexaminer ou de

reconsidérer les archives musicales et sonores de musiques de tradition orale dans leur contexte archivistique. Cela permet d'analyser le rôle qu'elles ont pu jouer dans la promotion d'idéologies nationalistes, régionalistes ou identitaires liées à des groupes spécifiques définis en termes de langue, de coutumes et d'art.

Entre la seconde moitié du XIXe siècle et le début du XXe siècle, une impulsion née de l'idéal romantique pousse l'Europe à redécouvrir les racines populaires de sa culture nationale et se libérer de l'emprise politique et culturelle de l'empire austro-germanique. La constitution de recueils de chants dits « nationaux », principalement composés de textes accompagnés de transcriptions musicales, ainsi que leur utilisation dans la création de nouvelles œuvres musicales et dans l'enseignement, ont joué un rôle majeur dans le processus de formation et de consolidation des États-nations culturellement et linguistiquement homogènes. Le principe de représentativité, qui a présidé à la constitution de ces corpus documentaires, a parfois favorisé la recherche de l'authenticité et de l'ancienneté des musiques, au détriment de formes jugées plus courantes ou influencées par des éléments extérieurs.

Avec l'avènement des technologies d'enregistrement, celles-ci deviennent à l'évidence le moyen privilégié pour la documentation musicale. Ainsi, si d'un côté cela a contribué à l'essor de l'ethnomusicologie, de l'autre, la collecte par ces biais a également servi à promouvoir diverses idéologies. Un exemple nous est donné par Ruth Davies au sujet du cas Palestine/ Israël :

> nowhere has music been more intensively, diversely, and controversially collected, both for comparative purposes and in the name of competing ideologies of nationalism, than in that small strip of land […] known variously as Eretz Yisrael, Israel, Palestine, and the Holy Land (Davis, 2013 : 501)[64].

Lors des quatre grands projets d'enregistrement et d'archivage qui ont marqué l'histoire musicale de ces territoires – depuis l'initiative pionnière d'Abraham Zvi Idelsohn en passant par les archives de Robert Lachman sous le Mandat britannique en Palestine, jusqu'à la création du National Sound Archive of Israel[65] en 1964 et le

[64] « Nulle part ailleurs la musique n'a fait l'objet d'une collecte plus intensive, plus diversifiée et plus controversée, à la fois à des fins comparatives et au nom d'idéologies nationalistes concurrentes, que dans cette petite bande de terre […] connue sous les noms divers d'Eretz Yisrael, d'Israël, de Palestine et de Terre sainte ».
[65] Comme le rappelle Davis, le National Sound Archive a été conçu principalement comme « un laboratoire de recherche sur la musique juive » (*cf.* Davis, 2013 : 517).

projet de création du National Sound Archive of Palestine[66] à l'initiative du Popular Arts Centre à Ramallah (*ibid.* : 518) – les collecteurs se sont souvent retrouvés à concilier des intérêts et des objectifs artistiques et académiques spécifiques avec des revendications idéologiques et politiques. Parfois, ils ont même contribué à les renforcer[67] ou à les remettre en question (*ibid.*).

Après la Seconde Guerre mondiale, le monde a connu une deuxième vague de nationalisme visant à intégrer de manière plus artificielle à la fois les groupes ethniques cloisonnés dans des frontières coloniales et les groupes sociaux de minorités linguistiques présents à l'intérieur même des frontières nationales. Ces contextes ont généré des orientations distinctes en ethnomusicologie, comme en témoignent deux exemples significatifs. Le premier nous vient de Tom Western, et son analyse des publications phonographiques nationales dans l'empire britannique. Il y démontre comment les projets édités ont pu légitimer certaines musiques au détriment d'autres, à l'intérieur même des frontières du Royaume-Uni (Western, 2015 ; 2018). À cet égard, l'auteur cite le cas de la communauté lituanienne d'Écosse qui n'a fait l'objet d'aucun enregistrement. Cela lui permet, dans un cadre plus large, d'étendre son analyse à l'indifférence de l'ethnomusicologie d'après-guerre à l'égard de l'enregistrement des groupes de migrants à travers l'Europe (Western, 2018). Notre second exemple nous vient de France, dans le sillage de la problématique du « colonialisme interne » (Lafont, 1967) touchant les minorités linguistiques. Le contexte économique, social et culturel de l'époque a grandement orienté la recherche sur les *musiques traditionnelle*s vers une ethnomusicologie à l'échelle régionale et associative, guidée par des intentions utilitaristes de réappropriation des répertoires et de réemploi. Pour Charles-Dominique, il s'agissait d'une « ethnomusicologie " du présent ", une ethnomusicologie " de l'utile ", une ethnomusicologie prospective et " militante " » (Charles-Dominique, 1996 : 276). Ces collectes ont constitué un point de départ essentiel pour le renouveau et la création d'archives sonores régionales.

Ainsi, cent ans après la collecte et la création de musiques explicitement nationales, véhicules d'un nationalisme politique en Europe et au Moyen-Orient, l'expression de

[66] Il convient de souligner que le National Sound Archive of Palestine représente actuellement une initiative de taille bien plus modeste que la Phonothèque d'Israël.

[67] Selon Bohlman, la réception historique du *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies* (Idelsohn, 1914-32) a contribué à « inventer la musique juive moderne » (Bohlman, 2013 : 8 ; *cf.* Davis, 2013 : 502-507). En revanche, le projet *Oriental Music Archive* (1935-1939) de Robert Lachmann a été conçu dans le but de créer un discours historico-musical transcendant les idéologies nationalistes, mettant en lumière le contact des musiciens et des communautés juives avec des pratiques musicales voisines (Davis 2013, 508-514 ; Davis, 2021).

l'appartenance nationale ou régionale par le biais de la musique est aussi devenue une fonction importante dans la culture populaire postcoloniale (*cf*. Nettl, 2015 : 270)[68]

2.1.3 L'archivistique : entre science et savoir empirique, l'humain au cœur du processus

Des archives créatrices d'histoire, des archives qui exercent un pouvoir sur la mémoire et l'identité : cela soulève des questions sur le rôle des institutions culturelles et des archivistes dans ce processus. Il est important d'examiner leur position à cet égard. Dans cette perspective, se pose la question de savoir si l'archivistique peut être considérée comme une science. Cette interrogation a été au cœur de deux journées d'étude organisées par l'École nationale des chartes et l'Association des archivistes français (AAF) en 2003 à la Sorbonne[69]. Dans la littérature archivistique, le statut de cette discipline a souvent été débattu. Certains l'ont décrite comme un artisanat au service de la science (Ernest Renan, 1860, *cit.* dans Le Brech, 2020), tandis que d'autres l'ont défendue en tant qu'un art à part entière, notamment dans la rédaction d'inventaires (Taillemite, 1984). Il est même arrivé que l'archivistique soit ironiquement assimilée à « l'alchimie » (Minotto, 2003), soulignant ainsi les défis d'intégrer cette discipline au sein des grandes institutions universitaires, « dont la vocation première n'est pas la gestion des archives » (*ibid. :* 250). Christian Hottin, archiviste paléographe et conservateur en chef du patrimoine, concluait son compte rendu des Journées d'études en question, déclarant de manière catégorique que « sans réflexivité, il n'y a guère d'objectivation possible des pratiques... et, partant de là, le projet scientifique d'une discipline est largement remis en question » (Hottin, 2003 : 105). Hubert Fourdin, opposant « la vision positiviste et réductrice du document et l'objet construit qu'est au contraire la recherche des processus d'information » (Hottin, 2003 : 104), y « rappelait qu'une technique vise à faire et/ou à améliorer quelque chose, et se distingue fortement d'une science qui a pour objet de comprendre un processus, une attitude, un projet » (Potin et Rouiller, 2020 : 105). La place de l'humain devient alors un élément central dans la définition de l'objet archivistique, comme le soulignent Yann Potin et Clothilde Rouiller :

[68] Nettl cite à titre d'exemples les travaux de Martin Stokes (1994) qui ont analysé ces questions en détail ainsi que des exemples de situations nationales contrastées, au Zimbabwe, par Thomas Turino (2000), et en Finlande par Tina Ramnarine (2003).

[69] Les actes de ces journées n'ont pas été publiés. Les comptes rendus de Hottin (2003) et Liard (2003) représentent les deux seules sources actuellement disponibles relatives à cette manifestation.

> […] traditionnellement, une technique repose sur une science : si l'objet est réel, matériel, les fondements sont dans les sciences exactes ; si l'objet est un objet construit, l'archivistique a ses fondements dans les sciences sociales. Si la place accordée à l'homme est occultée, l'activité sera purement technique ; en revanche, si sa place est pleinement reconnue, l'accent sera mis sur l'intentionnalité des acteurs (celle de l'auteur, du chercheur et de l'intermédiaire professionnel), sur la construction et le partage de sens (i*bid.*).

D'un côté, la définition des archives et leur gestion sont encadrées, comme nous l'avons vu, du point de vue normatif par le code du patrimoine. De l'autre, il existe une pratique bien codifiée par les normes professionnelles, résumée dans la fameuse « règle des 4 C ». Cet acronyme représente ce qui peut être considéré comme le guide du professionnel des archives. Il désigne les missions que chaque centre assume nominalement, pour Collecter, Classer, Conserver, Communiquer (et donc valoriser) les fonds dont il a la charge. Dans ce domaine hétéroclite, il n'est pas surprenant que les impératifs de gestion identifiés par le cadre réglementaire, les codes de déontologie (*cf*. ICA, 1996)[70] et l'implication personnelle de l'archiviste laissent une marge de manœuvre considérable. Les scénarios possibles sont multiples :

> […] les archives, par l'incertitude permanente qui pèse sur les contours et le contenu des traces qui les constituent, au quotidien de leur transmission et de leur sélection, ne sont-elles pas la traduction concrète de ce qui fonde ou détermine la mémoire et l'oubli du *possible* et du *non advenu* ? La dynamique de transmission et plus encore celle de classement *définitif* de masses de papiers sous le nom d'archives peuvent faire l'objet de multiples scénarios concurrents ou, au contraire, similaires sans être rigoureusement identiques, malgré l'effort de normativité qui les anime (Potin et Rouiller, 2020 : 104)

Une expérience visant à mettre en évidence l'implicite diversité d'approches qui sous-tend le traitement de toute archive a été réalisée par Yann Potin et Clothilde Roullier à l'automne 2018, avec la complicité de deux ethnologues, Marie-Paule Hille et Sandrine Ruhlmann (Potin et Rouiller, 2020). Il s'agissait d'un « test à l'aveugle » consistant à placer cinq archivistes devant trois boîtes d'un fonds dont ils n'avaient aucune connaissance préalable – ce qui est commun dans la pratique de l'ordonnancement des documents, que ce soit pour les fonds publics ou privés. Les informations fournies au début de l'expérimentation se limitaient à indiquer qu'il s'agissait d'un fonds de chercheurs ; quant à l'objectif, celui-ci visait un traitement le plus systématique du fonds d'archives donné. Si l'idée principale qui a animé cette

[70] Ce code met en avant plusieurs règles communes comme : maintenir l'intégrité des documents, trier les documents avec impartialité, préserver l'authenticité des documents, assurer en permanence la communicabilité et la compréhension, produire et valider les systèmes d'informations électroniques, faciliter l'accès aux archives du plus grand nombre possible d'utilisateurs, trouver un juste équilibre entre le droit au savoir et le respect de la vie privée.

expérience était justement « d'examiner comment un archiviste appréhende un fonds d'archives », sans en connaître la nature, les auteurs reconnaissent délibérément avoir rendu la tâche plus complexe en utilisant « un cas un peu atypique, à savoir un fonds de chercheur » (*ibid*. : 111). En déconstruisant les gestes, les mouvements, les points de vue, en interrogeant le sens du « bricolage permanent », les auteurs de l'étude arrivent à la conclusion « qu'il n'y a que des expériences archivistiques : tout traitement d'archives suppose une adaptation aux normes » (*ibid.*). Si l'on peut donc parler d'une science archivistique, il faudrait, selon Potin et Rouiller, la considérer comme une « science pragmatique » (*ibid*.).

Face au dilemme de l'interprétation correcte du fonds, l'archiviste est confronté à la réalité qu'il ne peut pas être un expert dans tous les domaines. Comme le souligne Richard Cox :

> Archivist cannot be a specialist in all subjects, and he is unlikely to be a specialist in even a few subjects… His decisions as to what to keep and what to destroy, therefore, may be questioned by individual researchers on specific subjects. There is no way out of this dilemma, for it would be impracticable to envision the consultation of thousands of specialists to advise in the appraisal of records (Jones, 1969 *cit.* dans Cox, 2002 : 289)[71].

Le concept même d'archive en est inévitablement enrichi, et cela découle de la réflexion archivistique elle-même. Déjà en 2006, dans le prolongement du compte rendu des deux journées à la Sorbonne précédemment cité, Christian Hottin en faisait le constat :

> La pratique quotidienne des archivistes, à travers les opérations de collecte, les contacts avec le public, les relations avec les chercheurs et les administrations fournit une infinité de situations d'étude potentielles, toutes porteuses d'un fragment de définition des archives et d'un enrichissement du concept d'archive. Le projet de l'archivistique n'est plus, dès lors, de partir d'une définition préétablie des archives : il s'agit au contraire d'étudier, d'expliciter, de comparer les approches particulières, individuelles ou collectives des archives, et, simultanément, d'opérer un travail de déconstruction de la définition légale, en relativisant sa portée générale : issue du législateur et intériorisée par les professionnels, elle n'est, peut-être, rien d'autre que la définition que se donne la nation, cette dernière étant ici regardée comme une communauté parmi d'autres, susceptible d'être comparée aux autres. L'archivistique ne devrait plus dire à tous ce que sont les archives, mais apprendre de chacun ce qu'est l'archive, et à la question du « comment faire ? » qui oriente l'action générale de l'institution, substituer celles du « comment ? » et du « pourquoi ? (Hottin, 2007 : 6-7).

[71] « Un archiviste ne peut pas être un spécialiste de tous les sujets. Ses décisions de conservation ou de destruction, dès lors, devraient être interrogée par des chercheurs individuels sur certains sujets. Mais il n'y a pas de bonne solution dès lors que l'archiviste ne peut se reporter à des centaines de spécialistes qui le conseilleraient dans la sélection des documents à retenir ».

Dans ces dernières années, ces thèmes semblent avoir gagné en importance au sein de la discipline à l'échelle internationale. À cet égard, soulignons le choix de sujet du congrès du Conseil international des archives tenu en 2019 à Adélaïde, intitulé « Concevoir les archives »[72], dont le programme avait pour objectif de « réfléchir aux moyens permettant de placer systématiquement l'homme au centre de toutes nos interventions »[73].

2.2 La théorie du document

En analysant la transition des documents d'un espace documentaire vers celui des archives, il est essentiel de reconnaître la coexistence, par stratification, de deux temporalités distinctes. La première, caractérisée par l'action spontanée du producteur, marque la fabrique singulière et successive de sources, se concrétisant en « une première fois en tant que documents » (Anheim et Poncet, 2004 : 3). La deuxième, où ces documents sont reconnus *a posteriori* en tant que traces permettant d'interpréter la production d'un sujet, conduit à la fabrique d'un ensemble cohérent et organique de sources, se concrétisant en « une seconde fois en tant qu'archives, c'est-à-dire des documents conservés, classés et inventoriés » (*ibid*.).

Cependant, même si la mise en archives des documents demeure une opération singulière, « […] qui bouleverse des logiques documentaires pour en créer d'autres, qui affecte à chaque document des coordonnées dans des séries, des fonds, des lieux – autant d'éléments qui sont ensuite indissociables du document » (*ibid*.), il n'en demeure pas moins que, une fois archivées, comme l'affirme Müller, « ces informations accumulées demeurent des données et non seulement les traces d'une activité » (Müller, 2008 : 36). Le cas de l'ethnologue en est un exemple : « lorsqu'il consigne dans son journal ou sur ses fiches ses observations, [celui-ci] fabrique sa propre archive qui est en fait d'abord une documentation » (*ibid*.). Cette situation se retrouve également dans le cas des archives orales, considérées comme le « dernier avatar de l'archivistique moderne, provoquées, créées par l'archiviste devenu

[72] Cette conférence internationale en archivistique, organisée par la *Australian Society of Archivists (ASA)*, la *Archives and Records Association of New Zealand Te Huinga Mahara (ARANZ)*, le Conseil International des Archives (ICA) et la Branche régionale pour le Pacifique du Conseil International des Archives (PARBICA), a eu lieu à Adelaïde, en Australie, du 21 au 25 octobre 2019 : https://www.ica.org/fr/event/conference-ica-adelaide-2019 (dernière consultation le 26-09-2024).

[73] https://www.ica.org/fr/ica-adelaide-2019-appel-a-contributions-ferme (dernière consultation le 10-12-23).

démiurge, [qui] cristallisent en elles, à juste titre, l'ensemble des attendus épistémologiques liés aux archives » (Anheim et Poncet, 2004 : 3).

Se penchant sur la définition de concepts tels que les « archives », les « documents » et les « données », Müller met en avant l'absence de contradictions fondamentales dans cette terminologie, lorsqu'on se place dans un « régime documentaire » lié à l'imprimé (*ibid.* : 36). Ce qui change profondément le régime documentaire, « imposant de nouvelles pratiques, en offrant de nouveaux usages, en altérant la signification même des notions » (*ibid.*), c'est l'avènement de la « révolution numérique ». L'impact de la généralisation des technologies de l'information, remarquée par Carole Couture dès la fin des années 1990, est manifeste (Couture, 1996 ; Couture, 1999)[74]. Dans ce contexte, toute discussion sur la signification de l'archive, du document et de la donnée ne peut faire l'impasse sur la question de l'information, marquant significativement le passage d'un « régime documentaire » à un « régime informationnel » (Müller, 2008 : 36).

Au début des années 2000, un « réseau thématique pluridisciplinaire » a réuni des chercheurs du CNRS, formant une « communauté épistémique » sous le pseudonyme de Roger T. Pédauque[75]. Le projet était de travailler à la définition de nouveaux critères stables du document à la lumière des évolutions dans le cadre de ce qu'ils qualifient de « redocumentarisation du monde » (Pédauque, 2006 ; 2007). Cela a conduit à un regard renouvelé sur la théorie du document. En abordant l'analyse de la re-sémantisation du document à travers le numérique, le collectif propose de définir sa nature en utilisant une modélisation en trois dimensions. S'inspirant de « l'analogie avec la distinction en linguistique entre syntaxe, sémantique et pragmatique » (Pédauque, 2003 : 3), le document est envisagé comme « forme », comme « signe porteur de sens et doté d'intentionnalité », et comme « médium » (*ibid.*). Ces dimensions, impliquant respectivement l'aspect matériel, l'aspect cognitif et l'aspect social du document, se conjuguent en trois participes passés, conçus par le collectif et ultérieurement développés par Jean-Michel Salaün[76] : le « vu », le « lu » et le « su » (Pédauque, 2003 ; Salaün, 2012 : 10 ; Salaün, 2019).

---

[74] Il est à noter qu'en septembre 1992, la communauté archivistique internationale s'est réunie à Montréal lors du 12e Congrès international des archives pour discuter de *La profession d'archiviste à l'ère de l'information* (*cf.* Couture, 1996).

[75] Acronyme de RTP-Doc (*Réseau Thématique Pluridisciplinaire « Document et contenus : création, indexation, navigation »*) du CNRS.

[76] Ancien professeur en science de l'information et de la communication à l'ENS Lyon, Salaün a été le principal animateur du RTP-Doc.

Conformément à cette idée, un document est considéré comme « efficient » uniquement « lorsque les trois dimensions sont abouties et cohérentes entre elles » (Salaün, 2012 : 26). Cependant, de notre point de vue, cette approche tridimensionnelle s'avère insuffisante pour traiter des documents sonores. Nous proposons alors d'ajouter à ce triptyque un quatrième aspect, nécessaire à notre analyse pour comprendre les éléments fondamentaux avec lesquels toute démarche d'archivage sonore doit se mesurer. En effet, pour que le document sonore soit « efficient » et « cohérent » dans sa composition multidimensionnelle, il doit nécessairement pouvoir aussi être *entendu*.

2.2.1 « Vu » : l'aspect matériel

Le premier aspect de l'analyse de Salaün, qui reprend et développe les réflexions du groupe R.T. Pédauque, repose sur la forme du document. Il s'agit d'une dimension que l'auteur qualifie « d'anthropologique » (Salaün, 2012 : 26), dans la mesure où le document est perceptible et reconnaissable par les sens, instaurant nécessairement une relation corps-objet. L'exemple le plus évident proposé pour illustrer ce principe est le livre imprimé, mais il ne se limite évidemment pas à cela. Tout objet matériel ou immatériel servant de support à des signes culturellement signifiants pourrait être évoqué au même titre. Dans un contexte archivistique, on peut imaginer de se référer à une feuille isolée, un dossier de documents, un registre, mais aussi une photographie, un film, un cylindre phonographique, une bande magnétique, jusqu'au support de fichiers natifs numériques. Ce qu'il importe ici de souligner, comme le note Salaün, c'est que « [la] dimension de la forme privilégie […] le repérage, le document doit pouvoir être vu » (*ibid*.).

Le collectif Pédauque résumait déjà cette dimension visuelle dans l'équation : « document = support + inscription » (Pédauque, 2003). Toutefois, force est de constater qu'en fonction du support (papier, audiovisuel, numérique), la perceptibilité et la reconnaissabilité matérielle d'un document pourrait ne pas toujours être aussi immédiate, notamment lorsqu'il s'agit de formats audiovisuels ou numériques. Pour illustrer les difficultés d'appréhension de tels documents, il convient alors de noter avec Salaün que, d'une part, « l'enregistrement et la restitution supposent un appareillage » (Salün, 2012 : 26) permettant d'accéder à perception de l'objet et des signes dont il est porteur. D'autre part, puisque l'utilisation d'un appareillage sous-tend la « possibilité du traitement et du calcul sur le signal » (*ibid*.), voire de l'affichage des contenus sous différentes formes, cela ouvre la voie à une « réinvention du

document » (*ibid*.). Avant même de pouvoir être perçu visuellement en tant que forme, le document doit inévitablement subir un processus de reconstruction. Il doit d'abord être réinventé, retrouvé[77] par les sens, grâce à la médiation d'une machine. Cet exercice conceptuel de décomposition (et recomposition) à l'aune d'un paradigme visuel privilégiant la forme, peut servir à illustrer la transformation du document traditionnel (support + inscription) vers le document numérique (support + données). Ainsi, Pédauque nous aide à concevoir ce dernier objet, bien qu'intangible, comme le résultat d'un processus de construction, et à le définir comme « un ensemble de données organisées selon une structure stable associée à des règles de mise en forme permettant une lisibilité partagée entre son concepteur et ses lecteurs » (Pédauque, 2003 :10).

Or, bien que chaque discipline composant le domaine des sciences de l'information – telles que la documentation, la bibliothéconomie, l'archivistique et l'informatique[78] – se confronte à la matérialité de différents objets et partage le fond de ces représentations du document, il est important de noter que l'approche archivistique demeure néanmoins spécifique. En effet, tandis que le documentaliste et le bibliothécaire expriment cette relation corps-objet essentiellement par l'action de conserver dans le but de diffuser, « pour enrichir la communauté qu'ils [servent] par la mémoire des savoirs accumulés » (Leroux *et al.*, 2009 : 16), l'archiviste, lui, conserve « pour prouver » (*ibid.*).

Ceci implique que l'appréhension de la matérialité des documents recouvre ici un aspect bien plus important que dans les autres domaines. Les fonds d'archives se distinguent par une hétérogénéité plus marquée que celle des fonds documentaires. La composition matérielle de ces archives constitue en elle-même un indice permettant de reconstituer leur provenance et d'éclairer l'activité du producteur. Leur gestion implique le contrôle systématique des documents d'archives pendant tout leur cycle de vie, et donc la mise en place de stratégies adaptées pour préserver l'intégrité du fonds. Dans le cas de documents sujets à une forte périssabilité matérielle ou dépendants de dispositifs de reproduction obsolescents, comme les supports audiovisuels, il devient impératif de mettre en œuvre des protocoles de conservation axés sur le changement de support pour pouvoir garantir leur durabilité au fil du

[77] Au sens étymologique du mot réinventer, intensif du latin *invenire*, « trouver ».

[78] Les frontières entre ces professions ont parfois été redéfinies de manière plus holistique. Un exemple notable est celui du Canada, où un secteur de l'administration publique a été créé pour regrouper les services d'archives et de bibliothèques des grandes institutions. Cela a été mis en œuvre conformément à la « Loi sur la Bibliothèque et les Archives du Canada » (L.C. 2004, ch. 11), avec pour mission de « constituer et de préserver le patrimoine documentaire » dans son ensemble (*ibid.* : art. 7-a).

temps[79]. À l'archiviste revient donc la tâche de 'réinventer' ces documents en leur conférant une nouvelle forme, que ce soit par le choix d'un nouveau support physique ou numérique. Par conséquent, il sera nécessaire de recontextualiser ses données pour les rendre à nouveau « visibles ». La transcription des informations présentes sur le support original, ou l'ajout de métadonnées (des données sur les données) par le biais d'un modèle formalisé de langage, à savoir d'un métalangage de balisage (par exemple XML[80]) dans le cas de fichiers numériques, seront essentielles à cette fin.

Le processus que nous venons de décrire nous permet d'envisager une autre déclinaison de la définition du document en tant que « données structurées + mise en forme » (Tricot *et al.*, 2016). Pour qu'il y ait forme perceptible, il ne sera alors plus possible de se limiter à considérer l'apparence physique du document (support + inscription), mais il faudra prendre en compte l'objet lui-même comme le résultat d'actes qui le façonnent. Ainsi, ce n'est plus la forme en tant que telle qui importe, mais plutôt la *mise en forme* du document. Dans cette dimension matérielle et visuelle, comme le souligne Bruno Bachimont, ce qui est désigné comme un document n'est alors « qu'une promesse » :

> sans connaître son contenu, nous savons déjà que c'est un document et nous pressentons qu'il sera pour nous utile, intéressant, distrayant ou au contraire sans attrait. Mais une promesse doit pouvoir être tenue, sans quoi elle n'est rien. On ne saurait donc se contenter de voir un document, il faut aussi pouvoir en consulter le contenu, même si cette potentialité n'est pas mise en œuvre (Bachimont, *cit.* dans Salaün, 2012 : 27).

2.2.2 « Lu » : l'aspect intellectuel

Le deuxième aspect pris en compte par le collectif Pédauque et Salün concerne l'interprétation. Après avoir abordé la fonction du participe « vu » lié à la forme et à sa perception et constaté son insuffisance, l'étape suivante implique que « le document doit pouvoir être *lu* et compris » (Salaün,2012 : 27). Il s'agit là d'une dimension qualifiée de « neuro-anthropologique », car elle sollicite la relation du corps au contenu du document à travers les sens. Ici, le support devient accessoire ; l'essentiel réside dans ce qui est rendu explicite par l'inscription. Peu importe la manière de la représentation

[79] Il s'agit du passage d'une conservation dite « passive » à une conservation dite « active », au cours duquel on observe un glissement de la préservation du support à la préservation du contenu.

[80] XML (eXtensible Markup Language) est un langage de balisage utilisé pour structurer et stocker des données de manière lisible par les humains et interprétable par les machines. Il permet de définir des règles personnalisées pour la création de balises, facilitant ainsi l'échange d'informations entre différentes applications et plateformes.

– graphique, sonore ou visuelle –, le document est considéré comme un signe, et en tant que tel, porteur de sens. Salaün argumente qu'il y a deux moments distincts qui caractérisent cette dimension : le premier consiste en le « décodage » du signe ; le second dans son « interprétation et sa mise en contexte » (*ibid*.).

En ce qui concerne le décodage, à l'instar de la forme, une distinction d'approche s'impose pour les documents audiovisuels et numériques. En effet dans ces deux derniers cas, la lecture et la compréhension nécessitent le recours préalable des machines, des « lecteurs » eux-mêmes, qui « décodent à la place des humains les inscriptions sur les bandes enregistrées, les films, ou les disques » (i*bid*. 28). Pour ce qui est de l'interprétation, c'est-à-dire la signification attribuée au texte décodé, pour l'auteur, elle repose sur l'idée d'un « contrat de lecture » présumé ou sous-jacent entre le lecteur et l'auteur, fondé sur l'intelligibilité. L'objectif est de fournir des éléments permettant l'intégration du contenu dans un système documentaire ou un système de connaissances, celui du lecteur en l'occurrence. Un exemple illustratif est celui d'un genre littéraire qui identifie l'œuvre à travers des règles d'écriture précises, l'en-tête ou d'autres éléments distinctifs d'un document officiel, le caractère personnel d'un journal intime ou d'un carnet de terrain.

Pour l'archiviste, la lecture et la compréhension d'un document se réalisent en même temps que la réorganisation des fonds et leur description objective. Le contenu acquiert ici toute sa valeur documentaire, et son utilité pour des utilisations futures, uniquement lorsqu'il est mis en relation avec un contexte, avec l'ensemble du corpus documentaire, en bref avec l'activité du producteur. Par le biais de ces opérations de lecture et de compréhension, l'archiviste élabore un plan de classement et crée des instruments de recherche des fonds, tels que les inventaires. En organisant à la fois intellectuellement et physiquement les documents, il leur attribue des informations signalétiques pour identifier le type de document et sa position au sein du fonds (via une cote alphanumérique), ainsi que des informations analytiques et des commentaires liées à l'identification du contenu proprement dit. Le plan de classement suit une structure hiérarchique. La description peut fournir une vue d'ensemble du fonds ou aller plus en profondeur, vers des niveaux de détail plus élevés, concept connu sous le terme de granularité de l'information. Cela peut se manifester au niveau de la série (ou collection), regroupant tous les documents liés à une activité spécifique et circonscrite du producteur par rapport au fonds. On peut descendre encore davantage dans les détails en examinant les dossiers qui composent la série, jusqu'au niveau d'une pièce (ou *item*). Ce dernier élément (ou ensemble conceptuel de plusieurs

éléments matériels) représente l'entité archivistique de base, intellectuellement indivisible, de chaque ensemble documentaire.

Cette deuxième dimension, intellectuelle, liée au « contenu » et au « texte », se traduit pour le collectif Pédauque par une seconde équation dans laquelle le « document = inscription + sens » (Pédauque, 2003 : 16) autrement dit au code + représentation (Salaün, 2012 : 28). Si, au départ, le numérique était principalement utilisé comme un outil de classification ou de remplacement du papier, le traitement informatique a rapidement pris de l'ampleur en offrant de nouvelles potentialités. Le travail d'information sur l'information numérisée est devenu indispensable ; l'utilisation des métadonnées, du catalogage à l'indexation, des thésaurus aux ontologies, essentielle pour la description et la recherche. Avec le document numérique, l'équation « document = inscription + sens » se décline, comme précédemment, pour Pédauque en « document numérique = texte informé + connaissances » (Pédauque, 2003 : 16). Alors que le texte informé désigne la structure des différents éléments d'information qui le composent et qui peuvent donc être recherchés individuellement par rapport à l'inscription, la notion de « connaissance » complète le premier terme puisque comporte « l'avantage [sur la notion d'information] d'intégrer le raisonnement » (Pédauque, 2003 : 12), et donc « d'introduire la notion de personnalisation pour un lecteur ou un usager donné » (Pédauque, 2003 : 15). L'équation peut être déclinée pour représenter cette deuxième dimension du document dans le contexte du Web des données[81] (*linked data*) et des métalangages spécialement conçus pour décrire et lier ces données entre elles (comme le XML mentionné précédemment). Grâce à cela, les documents peuvent être exposés en dehors des catalogues individuels sur d'autres réseaux (plateformes, ou moissonnées par des moteurs de recherche spécialisés), et même être retrouvés sur le Web sémantique[82], au sein d'un réseau de réseaux.

[81] Le Web des données est une initiative du World Wide Web consortium (W3C) qui permet de publier sur le web les données structurées permettant de le relier entre elles constituer un réseau global d'informations.

[82] Une équation est encore proposée pour cette déclinaison du document dans le Web sémantique : « Document WS = texte informé + ontologies », où les ontologies sont définies comme suit : « des représentations d'un domaine, accentuant la dissociation (parfois provisoire) entre le raisonnement heuristique et la description des concepts manipulés par ces heuristiques. […]. Les ontologies se focalisent donc sur l'essence d'un domaine (comme la médecine, ou une spécialité de la médecine par exemple), sur son vocabulaire et, au-delà, sur le sens dont il est porteur. […] Les ontologies peuvent être vues comme une structuration plus riche que les thésaurus ou les lexiques utilisés jusqu'ici introduisent d'une part une dimension sémantique (le réseau conceptuel) et d'autre part, dans certains cas, une dimension lexicale qui améliore les accès aux documents (Pédauque, 2003 : 5).

2.2.3 « Su » : l'aspect mémoriel

La construction de langages documentaires pour le classement, à partir de l'interprétation du document, a connu des variations en fonction des époques historiques. Comme cela a été observé dans l'expérience de classement « à l'aveugle » de la Sorbonne, ces langages documentaires sont sujets à des variations en fonction de la situation spécifique et de la contribution personnelle de chaque interprète par rapport à l'ensemble documentaire en question. En filigrane, comme le reconnaît Pédauque, le processus de création d'un système documentaire dans lequel le document est inséré, afin qu'il puisse être retrouvé, « marque notre représentation sociale et nos lectures du monde » (Pédauque, 2003 : 13).

Dans la troisième et dernière dimension caractérisant le document, synthétisée par Salaün avec le participe passé « su », c'est la question de la transmission qui est prise en compte. Ici, en tant que médium, médiateur d'information, c'est-à-dire « un élément tangible d'une communication entre des personnes humaines » (Pédauque, 2003 : 18), le document s'inscrit dans une relation sociale. Le lecteur, quel que soit la forme ou le contenu du document, est transformé par sa lecture. Les informations quittent la sphère de production, celle de l'auteur, pour arriver dans celle du récepteur, de l'interprète, du lecteur. Cela se produit dans une autre temporalité par rapport à la production du document et, de toute évidence, dans un autre espace. Dans cette fonction de transmission, le document se présente alors comme un objet de mémoire, que Salaün, paraphrasant le psychologue cognitif Stanislas Dehaene et le philosophe Michel Serres, définit comme une sorte de « mémoire externe » (Salaün, 2012 : 29).

Le contrat de lecture qui caractérisait déjà les deux dimensions précédentes – le contrat de lisibilité et de compréhension – relève ici de la « sociabilité », entendue par Pédauque comme

> l'appropriation par laquelle le lecteur en prenant connaissance d'un document marque sa participation à une société humaine ou, inversement, l'inscription sur un artefact d'une représentation du monde naturel et son insertion dans un patrimoine collectif (Pédauque, 2003 : 19).

Qui dit appropriation dit adaptation à un usage spécifique. Dans ces termes, le lecteur, l'archiviste qui s'approprie du document le légitime et l'authentifie (*cf. supra*).

La troisième équation qui rend compte de cette relation, se lit alors comme suit : « document = inscription + légitimité ». À l'instar des autres aspects du document, l'équation peut être déclinée pour rendre compte d'un environnement numérique. Le premier terme « inscription » est ainsi transformé en « texte » – ce qui inclut le code numérique – et la « légitimité » en « procédure » de structuration des données : « document numérique = texte + procédure » (Pédauque, 2003 : 22). Dans l'exposition du document numérique sur le Web, la légitimation prend forme dans un espace social élargi. Le texte devient public et la procédure implique une action de l'utilisateur final pour accéder à l'information, donc à la connaissance : « document Web = publication + accès repéré » (Pédauque, 2003 : 23).

En dernière instance, une définition globalisante du document numérique est proposée comme une « trace de relations sociales reconstruites par les dispositifs informatiques » (Pédauque, 2003 : 24). Dans ce contexte, la notion de « contrat » prend aussi un sens explicite. En effet, comme l'indique Salaün, « pour fonctionner, ce système devra mettre en place un ensemble contractuel pour que les maillons de la chaîne s'articulent correctement et que les intérêts de chacun puissent être préservés » (Salaün, 2012 : 29). Donc, contrairement aux dimensions précédentes, qui impliquent une relation contractuelle « métaphorique ou implicite » (*ibid*.) de lisibilité et de compréhension, dans cette dernière dimension du document, le contrat s'étend à ses propriétés éthiques et juridiques (données sensibles, propriété intellectuelle, demande d'accès restreint), ainsi qu'éventuellement aux questions financières, qui pourraient conditionner son exposition et sa réutilisation.

2.2.4 *Entendu* : perçu, représenté, médiatisé

Pour résumer de manière plus générale les trois dimensions explorées par le collectif Pédauque, nous pouvons citer la définition proposée par Salaün, affirmant qu'un « document est une trace permettant d'interpréter un événement passé à partir d'un contrat de lecture » (Salaün, 2012 : 30). Rappelons que ce « contrat » se manifeste à travers la convergence de la dimension anthropologique, intellectuelle et sociale, et que dans cette perspective, le numérique ne représente qu'un moyen de multiplication et d'évolution de ces contrats.

S'il est important de reconnaître que la définition de trace et de contrat peut décrire n'importe quel type d'objet documentaire pour sa valeur mémorielle, il faut également souligner que le document sonore conserve des caractéristiques qui lui sont propres.

Ainsi, en transférant le concept de « contrat de lecture » du domaine visuel à celui exclusif de l'*ouïe*, plus pertinent pour décrire une relation anthropologique, intellectuelle et sociale comportant de la matière sonore, nous proposons qu'il soit reformulé en *contrat d'écoute*. La polysémie du verbe « entendre », qui exprime les multiples nuances de l'action d'écouter comme « audition », « intellection » et « volition »[83] par rapport à autrui, nous permet ici d'introduire un quatrième participe passé, *entendu*, qui peut donc être décliné selon le modèle tridimensionnel exprimé par Salaün.

Premièrement, en ce qui concerne la forme, le sujet *entendant* se rapporte au document sonore par l'écoute passive des éléments perceptibles du son par le sens de l'ouïe. Il offre une validation matérielle du phénomène sonore par rapport aux paramètres qui le constituent (hauteur, durée, intensité et timbre), en distinguant s'il s'agit de paroles, de musique ou de sons, comme c'est le cas pour un paysage sonore. Peu importe, dans ce sens, si l'on se trouve dans le domaine de l'analogique ou du numérique, car le son documenté est une trace qui nécessite dans tous les cas un moyen de reproduction. Deuxièmement, en ce qui concerne l'interprétation, le sujet *entendant* qui perçoit des sons par l'ouïe adopte une position d'écoute active. Il fait attention à ce qui est perçu, intègre le son dans son système de connaissances : il interprète, classe et construit son discours à partir des formes sonores et musicales avec lesquelles il entre en relation. Troisièmement, en ce qui concerne la médiatisation, le sujet *entendant* développe une certaine conception du document et souhaite le partager. Ici, on entre volontairement dans la sphère de la négociation de la mémoire, intentionnelle, volitive dans la transmission à d'autres que soi.

Somme toute, paraphrasant Salaün, le document sonore devient alors une trace permettant d'interpréter un événement passé à partir d'un contrat d'écoute. Insister sur cette notion revient à établir les fondements théoriques, à la lumière de la science de l'information, pour comprendre comment l'homme, et les institutions de conservation, *entendent* les documents sonores dont ils deviennent à la fois les gardiens et les médiateurs.

Par rapport aux trois dimensions de la théorie du document évoquée précédemment, il conviendra ici de considérer cette dernière liée à l'écoute du document sonore, telle que nous l'avons identifiée, non pas comme une caractéristique

[83] *Cf.* l'entrée « entendre » dans le portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)du CNRS.

du document en soi, mais plutôt comme une contrainte qui en fait émerger et en représente les qualités dans une dynamique relationnelle. Pour définir ce concept, nous nous référons aux études du philosophe Roberto Barbanti sur « l'écologie sonore »[84]. Barbanti affirme que « l'écoute n'est pas seulement un paramètre ou un indicateur de plus que l'on ajoute aux autres pour analyser le monde, mais une nouvelle façon d'y être et de l'entendre » (Barbanti, 2011 : 12). Dans cette relation homme-monde sonore – dans notre cas, celui qui émerge de l'écoute du document – nous constatons l'indissociabilité entre le son, l'auditeur et le lieu sonore. Ainsi, l'analyse de l'écosystème archivistique relatif aux documents sonores, révèle une prise en compte croissante de la dimension humaine dans la réflexion des professionnels (*cf. supra*). La notion même d'archives, au-delà de la définition légale, s'enrichit lorsqu'elle est intériorisée dans la pratique quotidienne (*ibid.*). Cela revient à interroger, selon l'expression exquise de Barbanti, un « rapport (à) son-monde » (Barbanti, 2011 : 9).

2.3 Les Archives au tournant numérique ou la théorie transdisciplinaire du « néo-document sonore »

La transformation technologique, ainsi qu'épistémologique, du document a inévitablement et indéniablement conditionné la pratique archivistique. L'essor d'intérêt pour le document numérique, la science ouverte et les conséquences physiques et intellectuelles liées à son traitement et à son exposition au sein d'un réseau modifient considérablement le métier traditionnel de l'archiviste et imposent la recherche de nouvelles stratégies de traitement. Il en est de même de la définition de nouveaux protocoles et la recherche de bonnes pratiques (*cf*. Grimard, 2009). Il s'agit de créer un environnement numérique qui constitue un écosystème sûr et favorable à la conservation et au partage du savoir.

[84] L'écologie sonore est pensée par Barbanti « en tant que rapport du son à la « maison » - *oïkos* - c'est-à-dire la place du son dans la relation à notre demeure commune, le monde, et à notre façon de l'appréhender. […] Dans l'écologie sonore il n'est pas « simplement » question de nuisances, voir de pollutions, mais de la place du son dans la relation à nous-mêmes, à l'autre et au contexte global auquel nous appartenons » (Barbanti, 2011 : 9).

2.3.1 Des archives aux données

Dans le contexte des mutations techniques, institutionnelles et sociétales qui surgissent à l'échelle mondiale depuis le début des années 2000 et qui affectent l'actualité des professionnels de l'archive, des questions pratiques et déontologiques émergent par rapport à l'application de la législation.

Depuis les pages de *La Gazette des archives*, dans un numéro au thème éloquent et fédérateur d'expériences professionnelles diverses intitulé « Les archives, aujourd'hui et demain », il est rendu compte « de la vitalité d'une profession [celle de l'archiviste], de son implication dans les évolutions actuelles et de son ouverture sur le monde extérieur » (La Selle et Nougaret, 2014 : 6). Françoise Banat-Berger et Christine Nougaret (2014) y abordent d'emblée la question de la donnée. Mobilisant un double cadre conceptuel, « l'un issu de l'univers des archivistes » et de la *diplomatique* et l'autre « issu de l'univers des informaticiens » (*ibid.* : 8) en ce qui concerne le *management des données de références*[85], les autrices s'interrogent dès le titre provocateur (*Faut-il garder le terme archives ?*) sur l'opportunité ou pas de garder le terme archives « dans l'environnement administratif contemporain, plus sensible aux notions d'information et de données, personnelles ou publiques » (*ibid.* : 7). En examinant deux contextes différents, « celui des textes législatifs et réglementaires, et celui de la littérature professionnelle » (*ibid.* : 8), elles constatent d'un côté le remplacement progressif, dans le domaine de l'administration, du terme spécifique archives par celui de données, plus générique, « qui tend à englober tout type d'information » (*ibid.* :10). D'un autre côté, bien que les termes « document » et « données » occupent une place prépondérante dans le contexte de la production d'informations, reléguant ainsi le terme « archives » en arrière-plan, l'utilisation du mot archivage connaît une popularité croissante (*ibid.* :12). Stimulée par « l'évolution du droit de la preuve pour les documents numériques [et par] la multiplication de systèmes, services ou plateformes d'archivage numérique » (*ibid.*), cette tendance met en avant « l'importance de la qualité et de la pérennité des données, et de la prise en compte de son cycle de vie » (*ibid.*).

Face au glissement qui, dans un contexte de production numérique croissante, s'est effectué « insensiblement, du document à l'information, et de l'information aux

[85] Le management des données de référence (MDR) désigne l'ensemble des processus, des politiques et des technologies utilisés pour garantir la cohérence, l'exactitude et l'intégrité des données de référence au sein d'une organisation.

données » (*ibid* : 7), le cadre conceptuel dont dispose l'archiviste, « habitué à manipuler des objets physiquement délimités, que l'on appelle archives, versements ou dossiers » (*ibid.*), se trouve déstabilisé face à la réalité des données numériques. Ces données sont volatiles, instables et facilement falsifiables du fait de leur recomposition continue par le biais de l'utilisation de machines. D'un point de vue juridique, l'impulsion du législateur en faveur de la transparence des archives publiques génère une dichotomie remettant en question le concept même de « l'unicité des archives » (*ibid*. :17). Il devient alors évident que dans le domaine de l'archivistique, qui repose sur la consignation de documents écrits stabilisés et certifiables sur un support durable, la dissociation entre le support et le contenu comporte des risques pour l'intégrité du document dès sa transmission dans l'espace, ainsi que des risques de préservation à long terme.

En 2017, en qualité de vice-présidente du Conseil supérieur des Archives, Christine Nougaret aborde à nouveau la question des données en élaborant un rapport adressé au ministre de la Culture et de la Communication (Nougaret, 2017). Malgré une législation déjà substantielle, intégrant les données numériques dans la définition d'archives et s'étendant à détailler l'ensemble du processus métiers (*cf. ibid.* : 6)[86], l'autrice souligne la nécessité urgente de clarifier l'ambiguïté du terme « données » dans l'application du code du patrimoine « afin d'assurer la conservation définitive des données numériques essentielles »[87] (*ibid.* : 7). En effet, explique Nougaret, le concept de « donnée » va au-delà du document numérique et englobe « la plus petite unité d'information significative, qu'elle soit fixée sur un support analogique ou numérique, qu'elle soit structurée ou non, stable ou non » (*ibid*. : 7-8). Ce terme « se laisse difficilement appréhender dans un univers archivistique caractérisé par la forme fixe et le contenu stable du document » (*ibid.* : 8). La clarification, jugée « indispensable », permettra ainsi « d'identifier les données numériques essentielles et leurs métadonnées » (*ibid*.) de manière univoque et immuable, et « d'assurer leur qualité, leur authenticité, et leur pérennité tout au long de leur cycle de vie » (*ibid*.).

Pour remplir ces conditions, Nougaret propose la mise en place d'une stratégie de concertation « entre l'administration des archives, les producteurs et les services en charge des systèmes d'information, [afin de] déterminer dès l'amont les conditions de production, de traçabilité, de communicabilité, de versement et d'accès aux données

[86] En particulier « entre la publication du rapport Braibant en 1996 et la promulgation de la loi sur les archives de 2008, actualisée en 2016 à la faveur de la loi LCAP » (Nougaret, 2017 : 6).

[87] L'expression « données numériques essentielles » a fait l'objet d'un ample débat public suite à la publication du Rapport Nougaret (*cf*. le billet de blog : Chabin, 2017).

numériques essentielles » (*ibid.*)[88]. La démarche prendrait forme dans la réalisation de « Data Management Plan » (DMP) ou « Plan de Gestion des Données » (PGD) (*cf. ibid.*). Cette réflexion sur la donnée ne se limite évidemment pas au domaine de l'administration, mais s'impose également dans le cadre de la production et l'ouverture des archives de la recherche. On notera d'ailleurs que c'est précisément de ce domaine que s'inspire la proposition de Nougaret (*ibid.* : n.b.p. 6) sur l'utilisation d'outils tels que le PGD.

Depuis 2013, la Commission européenne adopte des lignes directrices en matière de gestion des données de la recherche, à commencer par la première version pilote du Programme-cadre Horizon 2020 (European Commission, 2013)[89]. Les projets Horizon 2020 et son successeur, Horizon Europe, placent les principes de l'*open science* et de la mise à disposition des résultats de la recherche au cœur de leurs programmes, suivant la ligne directrice 'aussi ouvert que possible aussi fermé que nécessaire', tout en respectant les droits de toutes les parties impliquées. Un guide pour la gestion des données est mis à disposition des chercheurs selon ce qui a été défini comme le protocole FAIR (*findable, accessible, interoperable, reutilisable*, European Commission, 2016), exigeant que les projets de recherche intègrent dès le départ la dimension de stockage et d'ouverture des données en rédigeant un Plan de Gestion des Données (PGD).

Dans la profession d'archiviste, une transformation majeure s'observe alors. Il ne s'agit plus d'intervenir exclusivement dans la phase finale du processus de versement des archives mais, de plus en plus, l'archiviste assume un rôle intégré au sein des organisations et des processus de création des archives mêmes. Banat-Berger souligne ce changement en indiquant

> [qu'il] s'agit pour l'archiviste d'un déplacement assez radical de son action (au sein des organisations) qui le place au cœur des métiers de gestion de l'information. C'est bien la

[88] La publication en ligne des documents administratifs en France est rendue obligatoire par la promulgation de loi pour une République numérique (Code des relations entre le public et l'administration, modifié par la loi n° 2016-1321 du 7 octobre 2016 pour une République numérique, Article L311-1). Pour Nougaret, cela « n'invalide pas la sélection [des documents essentiels] : la publication immédiate des données ne saurait être assimilée à une mesure d'archivage numérique qui vise à organiser l'information pour la retrouver et garantir sa valeur probante sur le très long terme, pour des usages non encore envisagés » Nougaret, 2017 : 24).

[89] En France la politique de science ouverte est encadrée par l'Agence nationale de la Recherche dès 2013, et s'inscrit dans le cadre des Plans nationaux pour la science ouverte (Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation, 2013 ; 2021).

> première fois dans son histoire qu'il participe ainsi au mode de constitution de l'information et intervient avant même que l'information ne soit créée (Banat-Berger, 2015 : 118)[90].

2.3.2 Les « 4C » à l'ère du numérique

Ayant constaté le dépassement de l'indissociabilité du support et du contenu de l'information, ainsi que l'évolution du rôle de l'archiviste, examinons à présent les quatre étapes de la chaîne documentaire – collecte, classement, conservation, communication (4C) – à travers le prisme du processus d'informatisation et de numérisation des archives.

La collecte. Ce premier volet de la mission archivistique marque le commencement de l'interaction du professionnel avec la matière de son métier. Selon le Dictionnaire de terminologie archivistique (DAF, 2002)[91] fourni par le portail France Archives, cette opération est définie comme

> une des missions fondamentales d'un service d'archives consistant à recueillir et à rechercher auprès des producteurs de documents publics ou privés, des versements, des dépôts ou des dons, et aussi des documents à acheter (*ibid.* : 13).

Deux approches peuvent être distinguées : la collecte en tant que « recueil » ou la collecte en tant que « recherche » (Guyon, 2019). Dans le premier cas, l'approche-recueil reflète le processus de co-construction du dispositif d'archivage entre l'archiviste et le producteur en préparation du versement. Il s'agit « du résultat d'un long et patient processus de pédagogie et d'engagement de l'archiviste auprès du service producteur » (*ibid.* : 11). Dans le deuxième cas, la collecte-recherche se distingue par une nature plus « aventureuse » et « ponctuelle », par opposition à la régularité attendue de la collecte "recueil" » (*ibid.*). Cette approche peut avoir pour origine divers événements, tels que des héritages, des destructions ou des déplacements de fonds d'un lieu antérieur. Le processus de patrimonialisation qui en découle est bien illustré par Jean Davallon, qui réinterprète un concept d'Umberto Eco à travers le principe de la « logique de la trouvaille » (Eco, 1993, *cit.* dans Davallon, 2014). L'archiviste, dont la mission consiste à authentifier la valeur patrimoniale du

[90] En 1997, le Comité sur les documents électroniques du Conseil international des archives se prononçait déjà sur le positionnement des Archives en amont du cycle de vie du document : « les Archives doivent occuper le "devant de la scène", c'est-à-dire entrer en action avant même la création des documents » (ICA, 1997 : 36).

[91] Ce dictionnaire, élaboré en 2000-2001, ne tient pas compte des notions les plus récentes liées au numérique et à l'archivage électronique. Comme il est indiqué en page d'ouverture, malgré les réserves dues à l'évolution technologique et simultanément à certains concepts archivistiques, ce dictionnaire est considéré comme le plus complet disponible en français et est donc maintenu en ligne.

corpus en vue de son éventuel archivage, se trouve confronté à la nécessité de mener des opérations d'identification, de sélection, voire de préclassement. Souvent réalisé en l'absence du producteur, l'accomplissement de ces tâches engendre des difficultés réelles d'accès à la connaissance du fonds.

Que ce soit une archive numérique ou un fonds d'une autre nature, en principe, les caractéristiques telles que l'abondance, la reconnaissance, la sélection dans le respect de l'intégrité du fonds, et l'urgence de la conservation à des fins patrimoniales demeurent inchangées. La distinction notable réside plutôt dans les sens mobilisés par l'archiviste lors de cette opération.

Dans le cas des archives déjà numérisées ou nativement numériques, la vision du document dans son ensemble change évidemment, et avec elle l'unité de mesure utilisée pour quantifier la consistance du fonds. Du mètre linéaire et du nombre de supports, on passe au volume en giga-octets. Dans cette nouvelle dimension, les qualités organoleptiques du document s'effacent. Ici, les indices sensoriels d'identification d'un fonds liés aux activités du producteur, d'un ancien lieu de conservation – poussière et moisissures, terre, sable – disparaissent. Les informations déductibles du support ainsi que la possibilité d'une étude diplomatique[92], font dès lors souvent défaut. Somme toute, en l'absence d'informations complémentaires, du support sensoriel, ou d'un plan de gestion des données préalablement réalisé, le numérique a tendance à réduire l'épaisseur sémantique et historique permettant de comprendre les circonstances de production et de conservation des archives.

Le classement. Suite logique de la collecte, le deuxième volet de la mission archivistique implique la création d'un appareil descriptif pour ordonner les documents recueillis. Selon le Dictionnaire de terminologie archivistique, cette deuxième mission archivistique se présente comme une

> opération consistant à la mise en ordre intellectuelle et physique des *documents* d'archives à l'intérieur des *dossiers*, et des *dossiers* à l'intérieur d'un *fonds*, réalisé en application du *principe du respect des fonds*, ou, en cas d'impossibilité d'application de ce principe, selon des critères chronologiques, géographiques, numériques, alphabétiques ou thématiques. Le classement aboutit à la constitution des *articles*, à leur *cotation* et à leur *rangement* sur les *rayonnages* et conditionne la rédaction de *l'instrument de recherche* permettant de les retrouver (DAF, 2002 :13)[93]

[92] La diplomatique est une discipline consacrée à l'examen critique des documents, visant à évaluer leur authenticité, intégrité et fiabilité. Dans le contexte archivistique, elle facilite une évaluation précise de l'information destinée à être archivée, en analysant la forme du document ainsi que les étapes de sa production, conservation et utilisation (*cf.* Chabin, 2010).

[93] Cette définition renvoie à la norme internationale de description archivistique élaborée par la commission du Conseil international des archives (ICA) entre 1988 et 1993, puis mise à jour en 1999. Les règles sont regroupées

Quatre principes généraux, énoncés par le Conseil international des archives (ICA) dans les *Normes générales et internationales de description archivistique - ISAD(G)* (ICA, 2000), guident l'archiviste dans cette tâche : la description du général au particulier ; l'adaptation des informations au niveau de description ; l'établissement de liens entre les descriptions ; et la non-répétition des informations (*cf.* ICA, 2000 : §2)[94]. Ces règles de principe se déclinent en vingt-six « éléments de description » (*ibid. :* §3)[95], répartis en sept zones d'information (*cf.*Table 1), qui peuvent être combinés en fonction de la nature de l'« unité de description »[96] à constituer. Peu importe que le traitement soit effectué manuellement ou informatiquement, car comme l'affirment les *Normes ISAD(G)* : « les principes de description sont indépendants de la nature des instruments de recherche » (*ibid.* : § I.7). En ce qui concerne le vocabulaire utilisé pour réaliser ces descriptions, il incombe à l'archiviste de respecter des listes limitatives et surveillées répondant au principe du « contrôle d'autorité » (*ibid*. : I.14), et favorisant ainsi l'échange d'informations entre systèmes d'informations différents. Pour assurer la normalisation de ces listes, l'ICA propose trois documents supplémentaires à la norme ISAD(G)[97] contenant des directives de bonnes pratiques pour établir de telles listes, dites *d'autorité*. Pour élaborer ou mettre à jour ces vocabulaires normalisés, la règle ISAD(G) recommande également de se référer aux normes identifiées par l'Organisation internationale de normalisation (ISO)[98].

---

dans les Normes générales et internationales de description archivistique (ISAD(G)) et guident la description des archives en utilisant une technique appelée « à plusieurs niveaux », tout en respectant le contexte et la structure hiérarchique du fonds.

[94] Ces principes ont pour objectif : d'assurer la rédaction de descriptions compatibles, pertinentes et explicites ; de faciliter la recherche et l'échange d'informations sur les archives ; de permettre l'utilisation de données d'autorités communes ; de rendre possible l'intégration de descriptions provenant de différents lieux de conservation dans un système d'information unifié (ICA, 2000 : § I.5**).**

[95] Parmi ces éléments, quatre sont considérés comme indispensables pour un échange international d'informations : la référence ; l'intitulé ; le producteur ; la ou les dates (ICA, 2000 : § I.12).

[96] « Document ou ensemble de documents de toute nature, traités comme une entité et formant la base d'une description (Unit of description) » (ICA, 2000 : §0.1 - Glossaire des termes associes aux règles générales).

[97] En plus des Normes générales et internationales de description archivistique (ISAD(G)), on trouve la Norme internationale sur les notices d'autorité utilisées pour les archives relatives aux collectivités, aux personnes ou aux familles (ISAAR(CPF)), la Norme internationale pour la description des fonctions (ISDF) et la Norme internationale pour la description des institutions de conservation des archives (ISDIAH). Il convient de noter que la norme Records in Contexts (RiC), basée sur un nouveau standard de description archivistique, vise à unifier les quatre normes existantes, renforçant ainsi la cohérence entre les différents éléments de la description archivistique et permettant une description plus fine et détaillée. Une version stable de cette norme est attendue en 2023.

[98] ISO 5963 Documentation – Méthode pour l'analyse des documents, la détermination de leur contenu et la sélection des termes d'indexation, ISO 2788 Documentation - Principes directeurs pour l'établissement et le développement de thésaurus monolingues, et ISO 999 Information et documentation - Guide pour le contenu, l'organisation et la présentation des index.

Zones d'informations		**Contenu générale de la description**	**Détail des éléments de description (en gras les éléments indispensables pour un échange international d'informations)**
1	Identification	Informations essentielles pour identifier l'unité de description	– **Référence** – **Intitulé /analyse** – **Dates** – Niveau de description – Importance matérielle et support de l'unité de description (quantité, volume ou dimension)
2	Contexte	Informations sur l'origine et la conservation de l'unité de description	– **Nom du producteur** – Histoire administrative/Notice biographique – Historique de la conservation – Modalités d'entrée
3	Contenu	Informations sur l'objet de l'unité de description et sur son classement	– Présentation du contenu – Évaluation, tris et éliminations, sort final – Accroissements – Mode de classement
4	Conditions d'accès et d'utilisation	Informations sur les possibilités d'accès à l'unité de description	– Conditions d'accès – Conditions de reproduction – Langue et écriture des documents – Caractéristiques matérielles et contraintes techniques – Instruments de recherche
5	Sources complémentaires	Informations sur les documents ayant un lien significatif avec l'unité de description	– Existence et lieu de conservation des originaux – Existence et lieu de conservation de copies – Sources complémentaires – Bibliographie
6	Notes	Informations particulières qui n'ont pu être données dans aucune des autres zones	– Notes
7	Contrôle de la description	Informations précisant comment, quand et par qui la description a été effectuée	– Notes de l'archiviste – Règles ou conventions – Date(s) de la description

Table 1 : Détail des éléments de description indiqués par la Norme ISAD(G) (*cf.* ICA, 2000 : § I.11 ; § 3)

Dans le contexte actuel, où le classement est couramment effectué dans un environnement numérique, l'encodage des données de description des fonds d'archives requiert la structuration des métadonnées (*cf. supra*). Au sein des systèmes d'information opérant dans le domaine du Web Sémantique, où les métadonnées du document sont exprimées dans le protocole XML, le vocabulaire Dublin Core (DC) est couramment employé en raison de son schéma de description minimal garantissant

l'identification du document et son interopérabilité à l'échelle internationale[99]. Le format homologue EAD (*Encoded Archival Description*), quant à lui spécialement conçu pour les archives, applique en langage codé la norme ISAD(G), offrant ainsi une plus grande finesse de description et une granularité plus fine, permettant la saisie des éléments de description :

Format	Enjeux et Cadres d'Application
Dublin Core (DC)	Format descriptif générique pour décrire des documents de manière standardisée, afin de garantir l'identification et l'interopérabilité internationale minimale entre des systèmes conçus indépendamment les uns des autres.
	Utilise un ensemble de 15 éléments de description, facultatifs et répétables, relatifs au contenu (titre, sujet, description, source, langue, relation, couverture), à la propriété intellectuelle (créateur, contributeur, éditeur, gestion des droits) et à l'*instanciation* (date, type, format, identifiant de la ressource).
	Utilisé pour améliorer le signalement et la recherche de ressources au-delà des diverses communautés et des nombreux formats descriptifs propres à chaque spécialité, tout en restant suffisamment structuré.
EAD	Format descriptif spécialement conçu pour les archives (applique la norme ISAD(G) en langage codé).
	Utilise un ensemble de 146 éléments de description des éléments (identification et informations relatives à l'instrument de recherche lui-même ; identification et description du fonds ou de la collection ; description de chacun des composants et sous-composants ; informations complémentaires : indexation) (*cf.* SAA et AFNOR, 2004 [2002])
	Restitue l'organisation hiérarchisée des instruments de recherche, reflétant la structure des fonds décrits, les interrelations entre les composants ainsi que le principe d'héritage des informations entre les niveaux (une information relative à un niveau supérieur s'applique également aux niveaux qui lui sont subordonnés)
	Utilisé pour décrire à la fois une collection dans son ensemble et pour encoder un inventaire détaillé et multiniveau de la collection.

Table 2 : Comparaison des formats DC et EAD[100]

En resserrant notre attention sur les archives sonores, l'autorité de référence dans ce domaine, l'IASA, précise qu'il n'est pas nécessaire de créer un standard « discographique » de métadonnées, car une approche sur mesure pour chaque spécialisation entraverait l'interopérabilité. Au lieu de cela, l'IASA préconise l'utilisation d'une infrastructure dotée d'un ensemble de composants partagés avec

[99] Faisant l'objet de la norme internationale ISO 15836, il est le format obligatoire employé dans le cadre du protocole OAI-PMH (Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting), normalement utilisé pour les archives ouvertes et répandu dans les institutions patrimoniales et les bibliothèques.

[100] Pour plus de précisions voir https://www.bnf.fr/fr/dublin-core ; https://www.bnf.fr/fr/ead-encoded-archival-description (dernière consultation le 26-09-24).

d'autres domaines d'application, extensible et adaptable à la diversité des archives en question, sans compromettre le niveau de finesse et l'interopérabilité des descriptions (IASA, 2009 : §3.3).

La conservation. La troisième mission fondamentale d'un service d'archives concerne la protection et la restauration des supports contre les effets du temps et des facteurs de dégradation et leur rangement. En fonction des propriétés du document et de leur état de conservation ou de dégradation, on distingue deux types de conservation : la conservation passive et active (*cf.* Table 3).

La conservation matérielle (également appelée conservation passive), telle que définie dans le Dictionnaire de terminologie archivistique, consiste à conserver « physiquement les documents » (DAF, 2002 : 14) en les protégeant des agents environnementaux sans en altérer la structure. Elle se réalise principalement par le conditionnement des documents et leur rangement ordonné sur des étagères (dans des boîtes, ou des cartons, en position verticale pour la plupart des supports, qu'ils soient en papier ou audiovisuels)[101]. Dans chaque centre, il est également essentiel de prendre des mesures préventives contre des agents externes (dégâts des eaux, du feu, ou des éventuelles interruptions de courant) et de surveiller les conditions environnementales des sites de conservation (humidité, climat des archives, poussière, corps étrangers, pollution de l'air). Concernant les archives sonores et audiovisuelles, l'IASA recommande spécifiquement la mise en place d'un système de conservation sur mesure pour limiter l'influence des agents externes particulièrement délétères pour ces supports, notamment la lumière, les rayonnements ultraviolets et X, et les champs magnétiques parasites (IASA, 2014 : § 3).

Quant à la conservation active, elle implique le transfert des données vers de nouveaux supports. Étant donné que les supports audiovisuels ont une durée de vie relativement courte par rapport à d'autres supports, la conservation passive, bien que fondamentale, est insuffisante. En réalité, la survie du document ne peut se faire qu'en renonçant à sa matérialité grâce à un transfert continu des informations qu'il contient vers de nouveaux supports. L'avènement de la codification numérique a popularisé le concept de conservation active, ajoutant aux interventions de restauration traditionnelles de la conservation passive et de la restauration du support, essentielles

[101] Il convient de noter que les cartes et les affiches, pour lesquelles un positionnement horizontal est adopté, font exception.

pour la lecture du document, l'opération de transfert des données du domaine analogique au domaine numérique.

Conservation passive	Préservation physique des supports contre les agents environnementaux : conditionnement et rangement ordonné
Conservation active	Préservation du contenu intellectuel des documents : transfert des informations vers des nouveaux supports

Table 3 : Synthèse des deux méthodes de conservation

Dès lors qu'il n'existe actuellement aucun support de stockage numérique définitif et permanent, et que les technologies évoluent rapidement, il est essentiel que, pour la conservation audio, les formats, les résolutions, les supports et les systèmes technologiques choisis respectent les normes internationales convenues. Dans les faits, les copies ne respectant pas les standards pourraient ne pas être prises en charge à l'avenir par les dispositifs de conservation sur le long terme. À cet égard, l'IASA recommande de suivre des principes de base pour la conversion du signal audio en numérique (le taux et la qualité d'échantillonnage), en indiquant précisément les spécifications techniques que les dispositifs doivent posséder (IASA, 2009 : § 2). En ce qui concerne la variété des formats audio utilisables pour la conversion, le principe de la maximisation de la compatibilité prévaut :

> the wider the acceptance and use of the format in a professional audio environment, the greater the likelihood of long term acceptance of the format, and the greater the probability of professional tools being developed to migrate the format to future file formats when that becomes necessary (IASA, 2009 : § 2.8)[102].

Les format WAVE (fichier .wav)[103] et de son extension BWF.wav, qui intègre un petit ensemble de métadonnées[104], font désormais l'objet d'un consensus assez large dans le domaine de l'archivage sonore. Cependant, il est important de noter que l'audio ne représente qu'une fraction des données à préserver. L'unité intellectuelle du document comprend des détails sur son origine et sa conservation, les spécifications techniques

[102] « Plus le format est largement accepté et utilisé dans un environnement audio professionnel, plus il a de chances d'être accepté à long terme. De plus, il est plus probable que des outils professionnels soient développés pour migrer le format vers des formats de fichiers futurs lorsque cela devient nécessaire ».

[103] Développé par Microsoft et IBM en tant qu'extension du format de fichier Resource Interchange File Format (RIFF), le format .wav est largement utilisé dans l'industrie audio professionnelle.

[104] Fonctionnel pour l'archivage de base, cependant, l'IASA prévient que ce format pourrait poser des problèmes dans des systèmes de gestion de données sophistiqués et étendus (IASA, 2009 : § 2.8.2).

de reproduction, ainsi que l'indexation et la description du contenu. Pour faciliter recherche et l'utilisation du document dans un écosystème d'archives numériques, l'ensemble des données et métadonnées qui constituent le paquet d'informations sont regroupées dans une base de données et implémentées en tant que données liées (*linked data*)[105] – données liées ouvertes (*linked open data*), si elles sont libres de toute licence de réutilisation – conformément à la norme du Web sémantique pour la description des ressources RDF–Ressource Description Framework[106].

Il est à noter que, pour garantir l'authenticité, l'intégrité, la fiabilité et l'exploitabilité, à la fois à court terme et à long terme, le dispositif mis en place pour l'archivage électronique repose sur les normes ISO déjà mentionnées. En particulier, pour la création d'un référentiel numérique et d'un système de stockage, l'IASA recommande l'utilisation du modèle conceptuel de référence OAIS–Open Archival Information System (IASA, 2009 : § 6.1.8), offrant un langage commun partagé par de nombreux spécialistes.

La Communication. La quatrième mission fondamentale d'un service d'archives est directement axée sur l'utilisateur. Selon la définition du Dictionnaire de terminologie archivistique, elle consiste

> à mettre les archives […] en fonction de leur *communicabilité* et de leur *état matériel de conservation* à disposition du *public* et des administrations, soit sur place dans la *salle de lecture*, soit avec déplacement, soit à distance. [Communication] Se dit aussi de l'action matérielle consistant à communiquer les *documents*. (DAF, 2002 : 14).

Ainsi, cette tâche complète et couronne le travail de conservation en rendant les documents disponibles pour la consultation, comme indiqué dans l'énoncé. Toutefois, force est de reconnaître que ce processus représente certaines limites. La communication est soumise à la réglementation, et à travers elle, au respect de toutes les parties impliquées dans la constitution du document et dans sa conservation, ainsi que de celles qui peuvent revendiquer des droits et des prérogatives de nature morale. En matière légale, la pluralité des intervenants accroît la complexité du cadre juridique régissant le document. Il ne s'agit pas seulement du droit des archives (publiques ou

[105] Où chaque ressource reçoit un identifiant unique et permanent : « Uniform Resource Identifier (URI) ».
[106] « Ressource » désigne tout ce qui peut être identifié sur le Web par un identifiant unique et permanent ; « Description », les caractéristiques des ressources ainsi que les relations qui existent entre elles ; « Framework », le modèle RDF dans son ensemble, dans une sémantique composée d'une association triple de liens : sujet-prédicat-objet.

privées)[107], fortement encadrée par le législateur[108], mais aussi de la qualification juridique des données qui les composent (à caractère personnel, du secteur public etc.). La juriste Anne-Laure Stérin (2018), dans le guide de bonnes pratiques pour la diffusion numérique des données en sciences humaines et sociales dirigé par Véronique Ginouvès et Isabelle Gras (Ginouvès et Gras, 2018)[109] détaille les spécificités auxquelles se confrontent les chercheurs et les archivistes dans ce domaine[110].Un contrat de dépôt et d'autorisation de diffusion règle les questions entre le dépositaire et l'institution, le chercheur ayant au préalable déterminé les droits en jeu avec les témoins de sa recherche, idéalement sous forme écrite. Dans le cas de la diffusion d'enregistrements qui ne disposent pas de contrats écrits entre le chercheur et les témoins de sa recherche, c'est avec l'avis du service d'archives que les droits de diffusion seront analysés, offrant aux ayants droit la possibilité de retirer les informations personnelles mises en ligne dans le catalogue[111]. Les enregistrements peuvent faire l'objet d'une consultation restreinte sur demande motivée, ou au contraire être largement et librement diffusés sur le web. À cette fin, il peut être nécessaire de spécifier qu'une recherche des ayants droit a été effectuée (par exemple, via des communiqués de presse, des événements publics, des avis sur les sites web) sans donner de résultats. Dans tous les cas, l'intégralité des archives sera préservée dans le centre de conservation avec les détails relatifs aux droits d'utilisation.

En matière d'éthique, bien qu'il existe des recommandations élaborées par des associations internationales telles que l'ICA ou l'ICOM – et sur lesquelles IASA s'appuie également (IASA, 2012 : § 2.1.2) –, il convient de noter qu'elles ne s'appliquent qu'à certains aspects spécifiques de la conservation des documents sonores. Il n'existe en réalité aucun code éthique couvrant tous les aspects de la préservation sonore. Pour remédier à ces lacunes, l'IASA énonce ses principes généraux – et non un code de

[107] Il est à noter que par exemple, les archives des chercheurs peuvent relever du droit public, si elles dépendent d'une institution, mais revêtent un caractère privé en ce qui concerne la production de notes et d'autres données personnelles.

[108] Dans ce cas également, l'archiviste peut se retrouver à devoir choisir entre différentes législations nationales si celles-ci sont toutes deux éligibles (Stérin, 2018).

[109] Cette publication, destinée à la fois aux archivistes et aux chercheurs, aide à faire le point sur la manière de produire, d'utiliser, d'éditer, de publier et d'exploiter les données collectées en sciences humaines et sociales.

[110] « Les droits de propriété littéraire et artistique ; le droit des personnes sur leur image et sur leur voix ; le droit des archives (publiques ou privées) ; le droit au respect de la vie privée ; le droit des données à caractère personnel ; le droit de réutilisation des informations publiques (qui est la formulation juridique de ce qu'on nomme plus souvent l'*open data*) ; le droit de propriété ; le droit du secret des affaires » (Stérin, 2018 : 21)

[111] En France, on fera référence à la loi française de 1978 appelée « Informatique et libertés » (Loi n° 78-17 du 6 janvier 1978) et au règlement général sur la protection des données à caractère personnel (RGPD) de l'Union Européenne de 2016 (Règlement (UE) 2016/679 du 27 avril 2016) ; *cf.* Stérin, 2018 : 27).

déontologie – dans une publication spécifique (IASA, 2011). Les auteurs identifient huit rôles différents dans le processus de production et de conservation d'un document sonore, qu'il s'agisse de personnes physiques ou morales, en partant du créateur du contenu qui fait l'objet de l'enregistrement pour aller vers l'utilisateur final (*cf*. Table 4). Selon IASA, tous ces rôles imposent l'analyse de problèmes éthiques liés à leurs activités, et ce à différentes étapes du processus archivistique (la collecte, le classement la conservation, la communication). Le principe de base des bonnes pratiques éthiques est que la plus grande responsabilité de l'archiviste va envers les personnes enregistrées – en cas de conflit d'intérêts, c'est l'intérêt des personnes enregistrées qui prime (IASA, 2011 : §2.1.1) – même pour les archives qui jouiraient de toutes les autorisations de diffusion. L'analyse doit alors partir de la reconstitution du contexte de production, lorsque la connaissance ou le consentement des témoins ne sont pas clairement définis, et s'étendre au respect des données sensibles relatives aux témoins enregistrés – par exemple des enregistrements dans lesquels sont évoquées directement ou indirectement des informations sur des opinions politiques, philosophiques ou religieuses ; appartenance syndicale des personnes, état de santé, vie sexuelle, autres détails de la vie privée des témoins et des tiers ; enregistrements de rituels à caractère sacré. Les mêmes principes peuvent être appliqués à la conservation des données. Lorsque le centre d'archives se trouve dans l'incapacité de veiller au respect de ces principes, notamment pour des raisons matérielles, le fonds devra être redirigé vers des institutions plus compétentes (IASA, 2011 : §2.2). Enfin, en matière de communication, le respect de l'éthique se traduit par une synthèse des différents moments d'analyse et de traitement. Le service d'archives aura pour mission de régler les questions techniques, éthiques et juridiques afin de permettre l'accès le plus large possible aux documents.

Catégorie	**Description**
Créateurs de Contenu	Auteurs, compositeurs, créateurs d'émissions radiodiffusées et arrangeurs d'œuvres préexistantes. Souvent détenteurs des droits d'auteur.
Interprètes	Individus ou groupes dont les sons, images et mouvements sont enregistrés.
Enregistreurs	Individus qui fixent les enregistrements sonores et audiovisuels sur des supports spécifiques, y compris les ingénieurs en studio d'enregistrement et les collectionneurs d'enregistrements sur le terrain.
Propriétaires de Propriété Intellectuelle	Individus, communautés, organisations ou entreprises ayant des droits sur les œuvres et enregistrements originaux. Cela peut inclure les

	créateurs de contenu, les interprètes ou leurs communautés, et les enregistreurs ou leurs cessionnaires.
Dépositaires	Individus, groupes, sociétés ou institutions qui déposent des enregistrements dans les archives.
Archivistes	Personnel ou propriétaires d'archives qui organisent les collections et fournissent un accès à celles-ci.
Techniciens	Personnel spécialisé des archives responsable de la préservation des supports audiovisuels et de la migration des données. Dans certains cas, ils peuvent également être chargés de la restauration des sons et des données audiovisuelles.
Utilisateurs	Individus qui accèdent aux collections conservées dans les archives.

Table 4 : Rôles impliqués dans processus de production et conservation de documents sonores et audiovisuelles (IASA, 2011 § 1.2 [notre traduction])

La numérisation résoudra la limite technique principale en répondant à l'exigence de non-altération du contenu et de préservation de l'intégrité physique du document (*ibid*.). Pour les archives accessibles en ligne, après avoir pris en compte les contraintes juridiques mentionnées précédemment, l'analyse des contenus sensibles peut conduire à des limitations d'accès nécessitant une demande de consultation formelle et motivée. Le cas échant, le centre d'archives veillera à ne pas diffuser certains passages de l'enregistrement et à anonymiser les extraits destinés à être diffusés en libre accès. Dans un écosystème numérique, pour que les documents soient visibilisés au maximum sur le Web, l'interopérabilité des données est essentielle et se révèle être un choix éthique avant même d'être un choix déontologique. Le choix des auteurs de placer les données et les métadonnées sous licence libre (type Creative Commons ou Etalab) rend ces dernières librement accessibles aux utilisateurs et facilite les échanges et l'interopérabilité. Dans la perspective d'archives ouvertes régies par les principes FAIR, le protocole OAI-PMH (Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting)[112] permet d'accroître la visibilité des documents, de reconstituer virtuellement des corpus et d'alimenter des plateformes thématiques.

L'ampleur des transformations liées à la production, à l'organisation et à la structuration interne des documents – le passage d'un paradigme documentaire à un paradigme informationnel (*cf*. Couture, 1996 ; Müller, 2008) et computationnel (*cf*.

[112] OAI-PMH (Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting) est un protocole de l'Open Archives Initiative (OAI) qui facilite la collecte systématique de métadonnées à partir de sources de données distribuées, permettant l'interopérabilité entre les archives numériques.

Bachimont, 1999 ; 2004) – délimite le passage d'un archivage statique à un archivage dynamique, d'un archivage de fonds à un archivage de flux (Guyon, 2019). Le cycle de vie du document est alors envisagé de manière prospective et non plus rétrospective, c'est-à-dire dès la conception de la donnée, jusqu'à son dépôt et son stockage en vue d'éventuels partages et réutilisations (Müller, 2008 : 42).

Dans cet archivage de flux, à l'ère du numérique on peut dire que l'archiviste se transforme en une figure transdiciplinaire. Sa collaboration avec les services informatiques devient essentielle, tandis que ceux-ci deviennent des partenaires à part entière dans le processus. Les informaticiens partagent avec l'archiviste des tâches de gestion et sont directement impliqués dans le maintien de la sécurité des systèmes d'information (Banat-Berger, 2015). Comme l'indique Cécile Guyon, si l'informatique devient nécessaire « pour pénétrer au cœur de l'archive, jusqu'à la donnée » (Guyon, 2019 : 15), cela implique pour l'archiviste une forme de distanciation par rapport au document du fait de la technologie : « le corps de l'archiviste ne suffit plus pour repérer, classer et sélectionner » (*ibid*.).

Le point crucial dans un traitement archivistique qui s'annonce moins sensible et plus intellectuel (*ibid.*) est encore de *faire sens*. Conjuguer *records management* et gestion de l'information numérique à une vocation plus patrimoniale implique de dépasser les barrières traditionnelles du métier et de faire appel à un nouveau réseau d'acteurs pour développer les outils numériques qui amélioreront l'expérience utilisateur (UX)[113]. Dans la conclusion de son ouvrage *Vu, lu, su*, Salaün propose d'utiliser le néologisme « archithèque » pour identifier les nouvelles structures épistémiques des réseaux et les collections numériques héritées des bibliothèques, des centres documentaires ou des musées. Par assonance avec *architecte*[114] et *archives*, le terme renvoie à l'union des compétences des deux professions. Si la référence à l'archive est claire, la dimension architecturale permet de préciser l'action d'aménagement et de structuration – *in fine* de *design* – de la donnée et de tout l'écosystème numérique dédié à son accueil et à sa présentation. En définitive, une *archithèque* (de archi-, « au-delà » et -thèque, « étagère ») est, pour Salaün, une structure qui *dépasse l'étagère*, la bibliothèque (Salaün, 2012 : 72°). Il s'ensuit que les responsables seront donc identifiés comme des

[113] L'UX, ou expérience utilisateur, intègre l'ensemble des interactions qu'une personne a avec un produit, un service ou un système, visant à créer un environnement favorable, intuitif et agréable pour l'utilisateur.

[114] L'architecture de l'information s'affirme en Amérique du Nord depuis la fin des années 1990 en tant que discipline à part entière, avec sa propre association professionnelle, dans le domaine des métiers du web. Le néologisme de Salaün doit plutôt être envisagé comme une extension de la spécificité de ce courant d'études qui intègre tous les métiers touchés, dans leurs pratiques, par le changement de paradigme documentaire.

« archithécaires » (*ibid.*). Figure transdisciplinaire, renvoyant à une communauté de pratiques, le néologisme permet, en ce qui nous concerne, de situer et d'identifier l'archiviste, devenu professionnel du numérique, sans dénaturer son processus métier, dans la sphère des humanités dites numériques.

3 *Qui gardera les gardes* ? L'archive au prisme du temps et du pouvoir

Si la fréquentation d'un service d'archives, où « les temporalités se multiplient, se concurrencent et se superposent » […] « permet de saisir l'épaisseur historique et élargit la notion de temps » (Both, 2012), force est de constater que la course à la numérisation engagée pour la préservation de matériaux analogiques de leur dégradation physique précipite le rapport au temps dans l'urgence du présent. Une déclaration de *The International Association of Sound and Audiovisual Archives* (IASA) souligne à cet égard la menace imminente de la perte d'accès aux documents audiovisuels[115]. Au-delà de cette problématique, le processus d'archivage implique de choisir ce qui doit être conservé et ce qui ne peut pas l'être, les rouages évoquant une relation entre pouvoir et savoir. S'inspirant de l'hyperbole littéraire d'Italo Calvino dans *Un roi à l'écoute*, qui caricature l'exercice d'un pouvoir disciplinaire et de surveillance à travers les sons, il s'agira dans ce chapitre de questionner l'emprise d'une autorité archivante sur les fonds musicaux dont elle a la charge, impactant ainsi l'exposition ou la rétention de ces savoirs.

3.1 L'archive à ses lisières

> […] Les héritiers de Nélée, qui – comme le disait, attristé, Tyrannion – « étaient des ignorants », pensèrent qu'ils sauveraient leur trésor uniquement en le cachant, évitant ainsi de le voir échouer dans la bibliothèque royale. Ils creusèrent donc un trou très profond sous leur maison et y déposèrent les précieux rouleaux, sans plus s'en soucier. Ils les considéraient comme des biens à thésauriser, non comme des livres à étudier. Ils n'avaient pas prévu les effets de l'humidité et des mites (Canfora, 1988 [1986] : 61-62).

Ainsi, dans son livre *La biblioteca scomparsa*, Luciano Canfora évoque la bibliothèque de Nélée de Scepsis, dernier élève direct d'Aristote, et la tentative de ses descendants de dissimuler ses collections aux convoitises des bibliothèques de Pergame et d'Alexandrie. La rivalité entre ces grandes institutions de l'Antiquité révèle non seulement une lutte pour la possession des textes anciens, mais aussi un équilibre

[115] IASA-UNESCO, « Magnetic Tape Alert Project », 2000 : http://www.mtap.iasa-web.org/ (dernière consultation le 26-09-2024).

fragile entre la volonté de conservation et le risque de destruction. L'histoire paradoxale de la perte de précieux rouleaux, due à un excès de zèle, comme ce fut le cas pour la bibliothèque de Nélée, et de manière similaire pour celle d'Alexandrie – dont Canfora retrace la fondation, l'agrandissement des collections et leur organisation jusqu'à leur destruction par les flammes provoquées par l'action inconsidérée des derniers conservateurs[116] – met en lumière une réalité toujours actuelle : chaque tentative de sauvegarde des biens archivistiques et libraires s'accompagne inévitablement du risque de perte, d'un sentiment latent de catastrophe.

Comme l'affirme l'historienne des sciences Lorraine Daston : « aucune archive n'est éternelle – pas même les archives naturelles du registre fossile de la Terre ou du génome humain ». Elle ajoute : « […] certaines archives ont été très durables... » (Daston, 2017 : 329, [notre traduction])[117]. Christian Hottin semble partager la même réflexion dans sa *préface – hommage d'un archiviste* au livre de l'ethnologue Anne Both, *Les sens du temps, Le quotidien d'un service d'archives départementales*. Parole d'archiviste :

> Pensons-nous vraiment que nous (un 'nous' très collectif, qui englobe nos prédécesseurs autant que nos successeurs) allons conserver ces documents pour toujours ? Pouvons-nous envisager rationnellement que le seul et unique terme imaginable à cette entreprise soit une apocalypse générale (ou, au minimum, celle de notre civilisation) ? (Hottin, 2017 : 13)

Il existe une relation intrinsèque au temps qui se développe dans le métier d'archiviste : le temps long de la conservation, confronté au temps limité, souvent matériellement insuffisant, pour traiter les documents, en raison des ressources limitées face à l'ampleur des archives à gérer. Dans les archives, « les temporalités se multiplient, se concurrencent et se superposent », souligne justement Anne Both (2012 : 63) :

> Dans chaque service enquêté, on observe que le temps perd de son sens et que l'on perd le sens du temps. L'archiviste est-il condamné à opérer une négation du temps pour rendre acceptable sa mission et s'engager dans ce projet patrimonial ? (Both, 2012 : 63)

Les craintes de ses interlocuteurs, exprimées par l'hyperbole « peut-être que juste avant la fin du monde, on y sera arrivé » (*ibid* : 64), reflètent cette prise de conscience.

---

[116] Selon Canfora, la bibliothèque ne fut pas ravagée lors de l'incendie d'Alexandrie pendant la campagne de César en Égypte, mais les rouleaux furent délibérément détruits au VIIe siècle par l'émir Amrou Ben Al-As, sur ordre du calife de Bagdad (Canfora 1990 [1986] :

[117] « No archive is forever— not even the natural archives of the earth's fossil record or the human genome. But some archives have been very long-lived... » (Daston, 2019 : 329).

Ces dernières années, la course au numérique semble modifier encore davantage la relation aux archives, faisant fi du sens du temps. Il est intéressant de remarquer l'émergence de cette *sensibilité nouvelle*, dans la tendance à utiliser le mot « archive » au singulier dans le langage courant, au lieu du pluriel « archives » (Ketelaar, 2006 ; Méchoulan, 2011). Face à ce phénomène, Yann Potin analyse le phénomène et pose la question :

> Bien au-delà des espaces savants et mémoriels, au travers de sociétés parcourues par le fantasme de la dématérialisation de l'information et de la perte généralisée de mémoire, le terme « archives » a ainsi fait carrière ces dernières années. Le succès d'un vocable dont la rigidité juridique première ne cesse de se dissoudre se bornerait-il à répondre à l'écho d'une inquiétude passagère ? […] En perdant leur valeur grammaticale collective, les « archives » ont gagné une considérable puissance de déclinaison, mais aussi de dilution : la singularisation *des* archives ne serait-elle, à partir de ce constat, qu'un phénomène de mode ou un effet d'époque ? Autrement dit, l'émergence de « l' »Archive, transfigurée par Jacques Derrida notamment, ne serait-elle qu'un caprice postmoderne, l'indice langagier d'une sensibilité nouvelle à la perte et à la temporalité du passé ? (Potin, 2013 : 103-104).

Nous y reviendrons plus en détail par la suite. Il suffit ici de constater à quel point les développements du numérique influencent cette problématique. Dans la culture numérique, où les interactions humaines se développent dans de nouvelles limites géographiques et temporelles, c'est l'instant qui domine la réalité (Virilio 2007 ; 2009) ; cette dernière, dépourvue de durée et coïncidant avec un présent perpétuel ou extratemporel, est perçue différemment par les observateurs dans des conditions différentes. À la multiplication des présents et de 'présences' qui en résulte, correspond alors, comme l'a déjà suggéré François Hartog au fil de sa recherche (*cf.* 2003 ; 2016), une panoplie de concepts et de notions détemporalisés - *modernité*, *post-modernité*, *trans-modernité*, *hyper-modernité*, *mondialisation* etc. - qui laissent entrevoir des moments potentiels de catastrophe (environnementale, culturelle, sanitaire, économique, etc.). Dès lors, si l'expérience du temps présent est placée dans un horizon historique, narratif et allégorique de type apocalyptique, on assiste, néanmoins, à la récupération d'un lexique lié à l'expérience du passé et de la mémoire - *mémoire, patrimoine, commémoration, identité* (*ibid.*), bien que vidé des significations originelles, comme recours dans un temps de crise au « besoin de mémoire » (Descamps 2019).

Les archives sonores ne sont évidemment pas exclues de ce processus. Une déclaration de la IASA (Magnetic Tape Alert Project) le certifie au niveau global, en alertant les détenteurs sur la menace imminente de perdre l'accès à leurs documents

audiovisuels[118]. La confrontation avec des répertoires inscrits dans un horizon d'une centaine d'années pose le problème radical des changements du scénario social et culturel global, dont la musique peut refléter les interactions dans des contextes plus en plus interconnectés et complexes. Cette reconfiguration globale s'illustre au sein même des définitions apportées aux musiques relevant de la sphère orale : ethniques, traditionnelles, folks, populaires, du monde, etc. L'étude du modèle d'indexation des données sonores, les taxonomies, les référentiels et les modalités de conservation, bref les techniques et les équipements utilisés ainsi que le complexe d'écritures mises en œuvre par les archivistes sonores, pourront alors ultérieurement éclaircir notre problématique. Ainsi, bien que l'enregistrement sonore soit devenu dans les archives un *bien culturel*, enregistré méthodiquement et souvent unique, d'autre part, précisément parce qu'il est devenu « trace » (Aubert et Charles Dominique, 2009) « externalisation matérielle » (*ibid* : § 5) tangible et médiatisée d'une expérience musicale, il s'ouvre facilement à différentes interprétations économiques, politiques et identitaires.

3.2 Entre mémoire et oubli : économie et technique de l'archivage

Dans ses recherches sur l'art abstrait en tant que processus cognitif, Paul Klee considère que la peinture est une manière autonome et complète d'exister dans la réalité, et qu'elle s'apprend au fur à mesure qu'elle se forme. Au cœur de cette approche, tracer les contours des choses signifie faire des choix et rendre intelligible le monde : « [la ligne] n'imite plus le visible, elle " rend visible " » (Klee *cit*. dans Merleau-Ponty, 1964 : 74). Ainsi, il en serait de même pour les *choses* elles-mêmes où, en dépassant toute attitude condescendante vis-à-vis de l'activité perceptive, les processus d'organisation sémantique nous orientent vers l'identification d'un objet physique ou conceptuel, en lui attribuant un *nom* qui, par la suite, le caractérisera de façon propre. Il en serait de même pour la mémoire dont l'archive en est à la fois support et instrument.

Le processus d'archivage requiert la sélection de ce qui doit être enregistré et de ce qui ne peut pas l'être. L'archive est comme une extension du labyrinthe de la mémoire

[118] https://www.iasa-web.org/magnetic-tape-alert-project (dernière consultation le 26-09-24).

humaine. Mais, comme cette dernière, elle ne dispose pas d'une capacité de gestion infinie. En réalité, seule une fraction résiduelle de chaque témoignage qui découle de l'expérience du vécu peut être enregistrée. Dans son processus d'écriture, cette fraction est rendue visible par une ligne qui grave, qui est inscrite sur un support et, étymologiquement, est consignée dans un registre. Elle en devient une source, et elle participe à un en ensemble cohérent de documents : des archives. S'inscrivant dans la dialectique entre conservation et oubli, cette fraction, « ce résidu n'est rien d'autre qu'une construction qui traverse des frontières pour alimenter des mémoires collectives » (Ketelaar, 2006 : 69).

Dès lors, on peut considérer que, en se transformant en mémoire et donc en archive, le témoignage résiduel d'une expérience ainsi enregistrée, manifeste en lui autant les traces des processus sociaux qui l'ont produit, que les raisons, les logiques, les inclinaisons et les préjugés de l'autorité qui archive (Derrida, 1995) [119].

Le processus qui part d'un désir initial de mémoire, pour aboutir à la perpétuation de la trace, révèle un affrontement intime et puissant. Pour Derrida, il en résulte une « violence » nécessaire, un *mal* radical. Sur ce point, le philosophe établit un parallèle entre l'archive, la vie psychique et la psychanalyse. Il analyse là, ce qu'il qualifie d'« impression freudienne », où « la théorie de la psychanalyse devient alors une théorie de l'archive et non seulement une théorie de la mémoire » (Derrida, 1995 : 38). Dans un entretien ultérieur, Derrida précise cette théorie par cette formulation : « c'est ce qui se passe dans l'inconscient, c'est ce qui se passe en nous. On garde des tas de choses, on sélectionne et on détruit […]. C'est ça l'archive, le mal d'archive » (Derrida, 2014 [2002] : 64). Pour autant, et en même temps, ce mal d'archive vient répondre à une pulsion, à un « mouvement irrésistible » et impatient contre la « menace *in-finie* » de la limite et de la finitude (Derrida, 1995 : 38).

Si donc, « il n'y aurait certes pas de désir d'archive sans la finitude radicale, sans la possibilité d'un oubli qui ne se limite pas à un refoulement » (*ibid*.), la distinction entre mémoire et oubli, désir et désastre, entre une tension prospective visant à prolonger un horizon d'attente et son inverse, la catastrophe, nous apparaît comme structurellement inhérente à l'économie et la technique de l'archive. Celle-ci révèle son

[119] Derrida retrace l'étymologie du mot « archive » à partir de « arkhé » – principe et autorité – d'où émerge la notion de « l'arkheion », la résidence du collège des archontes (hauts magistrats dans l'Athènes antique, responsables de l'administration civile et de la justice, ainsi que de la conservation de lois et de comptes), dont le concept a évolué pour signifier le lieu de dépôt de documents officiels.

aspect contingent comme conséquence de cette contradiction interne. C'est cette ligne subtile qui rend l'archive visible, comme le mettait en évidence la théorie de Klee ; une pulsion qui sélectionne, interprète et ainsi en modelant – en archivant – se projette vers l'avenir. L'archive devient « la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain » (*ibid*. : 60) :

> La pulsion d'archive, c'est une pulsion irrésistible pour interpréter les traces, pour leur donner sens et pour préférer telle trace à telle autre. Donc préférer oublier, ce n'est pas seulement préférer garder. L'archive […] ce n'est pas une question de passé, c'est une question d'avenir. L'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir. Je sélectionne violemment ce dont je considère qu'il faut que ce soit répété, que ce soit gardé, que ce soit répété dans l'avenir. (Derrida, 2014 [2002] : 62).

Dans le lexique de Derrida, cette externalisation de la mémoire, ce dispositif de « consignation » des traces en un lieu extérieur, prend le nom d'« archivation »[120]. En se démarquant du terme « archivage », l'appellation précise la propriété générative de l'opération en question : « l'archivation produit autant qu'elle enregistre l'événement » (Derrida, 1995 : 34). Dans son sillage, Pouchepadass met en lumière le fait que l'institution que l'on nomme « archives » ne se résume plus à être simplement un « lieu de conservation de traces », mais qu'elle est tout autant « un lieu de production de savoir » (Pouchepadass, 2008b : 4). Il est ainsi paradoxal de constater que, malgré leur métier de conservateurs, ceux qui œuvrent pour préserver ces archives se retrouvent inévitablement à faire des choix, à interpréter, à évaluer et à établir des hiérarchies. En fin de compte, ils sont souvent amenés à détruire ou à négliger davantage qu'ils ne parviennent à préserver (*cf*. *ibid*.).

Il n'est guère étonnant que la réflexion philosophique de Derrida ait profondément marqué la communauté des professionnels des archives. La publication de *Mal d'Archive* a mis en lumière la question de la contingence et renforcé l'approche réflexive des archivistes. Pour Carol Couture, par exemple, la « fonction d'évaluation » est à considérer comme « l'élément central de la discipline », sous-tendant toutes les autres missions archivistiques (Couture, 1999 : 104). De manière similaire, Stuckey qualifie cette fonction de « moment de vérité » (Stuckey, 1997 : 270, *cit*. dans Ketelaar, 2006 : 67). Cependant, il est important de noter que cette fonction précède chronologiquement les fonctions d'archivation et d'archivage telles qu'identifiées par

[120] Déjà proposé par Paul Aimès en 1952 (Aimès, 1952), comme le remarque Ketelaar : « le terme *archivation* fut utilisé dans les années 1990 par Bernard Stiegler [1991 : 152] et Anne-Marie Chabin (1999 : 66) Les archivistes français utilisaient antérieurement le terme de *archivéconomie* ou *archivage* (*cf*. Delmas, 2001 : 28) » (Ketelaar, 2005 : 67, n.b.p. 5).

Derrida, lesquelles se réfèrent à la consignation de la trace pour en faire une archive. Pour préciser conceptuellement ce moment de transition, Ketelaar propose le néologisme « archivalisation »[121], qui décrit « le choix conscient ou inconscient (déterminé par des facteurs sociaux et culturels) qui fait qu'on considère que quelque chose vaut la peine d'être archivé » (Ketelaar, 2006 : 67-68 ; *cf*. aussi Ketelaar, 1999 et Ketelaar, 2000 : 328-29).

En conséquence, c'est dans le clair-obscur de ce « moment de vérité » que se dessine la frontière entre la mémoire et l'oubli d'une trace, ce qui implique de s'interroger non seulement pourquoi s'en souvenir, mais aussi comment s'en souvenir. C'est sur cette faculté de compréhension, sur cette *intelligence*, que repose tout le déroulement ultérieur de la chaîne d'archivage. Comme le souligne Ketelaar en illustrant sa pensée :

> L'archivalisation ne détermine pas seulement si et comment les actions seront enregistrées aux archives. Dans les phases suivantes de la gestion et de l'utilisation d'archives, le logiciel de l'intelligence humaine, qui est déterminé socialement et culturellement, joue-lui aussi un rôle (Ketelaar, 2001). L'archivage est un « régime de pratiques » variable selon le temps et le lieu. […] C'est pourquoi l'archivistique n'a pas seulement à faire avec les documents d'archives tels qu'ils ont été créés, elle englobe également la culture organisationnelle des concepteurs d'archives, et cela, dans les contextes sociaux, religieux, culturels, politiques et économiques (Ketelaar, 2006 : 68).

Dans l'économie de la mémoire institutionnelle, c'est avec le soutien de cet outillage conceptuel que nous tournons notre regard et notre oreille d'ethnologue, vers les pratiques archivistiques mises en œuvre pour la perpétuation de la mémoire. Dans cette double dimension, présente et projective, se révèle le sens de l'institution pour le passé, son interprétation sociale et culturelle, ce qui traduit la volonté de responsabilité pour l'avenir.

En observant comment ce processus de mémorisation se réalise et fonctionne au sein de la chaîne archivistique, de l'*archivalisation* à l'*archivation* et l'*archivage*, nous souhaitons comprendre les enjeux liés à la sélection, à la catégorisation et la médiation, en somme, à l'attribution de sens, auxquels les enregistrements sonores d'intérêt ethnomusicologique sont soumis tout au long de leur vie au sein des centres d'archivage. Avec Leroi-Gourhan, ce que nous entendons alors ici par « mémoire » n'est pas une « propriété de l'intelligence, mais, quel qu'il soit, le support sur lequel s'inscrivent les chaînes d'actes » (1998 [1964] : 13 [269], n.b.p. 14).

[121] Ketelaar signale qu'il emploie pour la première fois ce terme sans être conscient de son utilisation antérieure par Goldhammer lors de la traduction des *Lieux de mémoire* de Pierre Nora (*cf*. Ketelaar, 2006 : 68, n.b.p. 6).

3.3 L'Archive : « prison » ou « temple » du savoir ?

En explorant le domaine des institutions archivistiques au prisme de la théorie critique et de la philosophie sociale, se révèle une facette de la mémoire bien plus complexe et subtile. Au-delà de leur rôle fonctionnel consistant à inscrire et à conserver une trace, ainsi qu'à produire du savoir, il conviendra aussi de noter comment ces institutions entretiennent étroitement des liens avec l'exercice d'un pouvoir disciplinaire et de surveillance.

Les chaînes d'actes qui sous-tendent l'archivage s'appuient sur un système de « pouvoir-savoir » tel que défini par Foucault (1975 : 32), visant à exercer un contrôle sur la connaissance et à influencer la compréhension du passé. Ce phénomène, bien que manifeste dans les systèmes totalitaires — où les archives sont utilisées comme des outils de coercition ou, à l'opposé, de censure — doit être pris en compte même au sein des sociétés dites démocratiques. Conformément à la pensée de Derrida, il est évident qu'il n'existe « nul pouvoir politique sans contrôle de l'archive, sinon de la mémoire » (Derrida, 1995 : 15, n.b.p. 1). En conséquence, « la participation et l'accès à l'archive, à sa constitution et à son interprétation » deviennent un critère essentiel pour évaluer le degré de « démocratisation » d'une société (*ibid*.).

De fait, cette étroite liaison entre les structures de pouvoir et les institutions archivistiques suscite des questions essentielles concernant l'intégrité et la neutralité des archives. Les institutions archivistiques, dont la vocation est de préserver l'histoire et la mémoire collective, peuvent-elles véritablement maintenir leur impartialité face aux pressions et aux influences – voir négligences – des autorités en place ? Est-ce que le pouvoir exercé par ces organisations à travers les archives affecte la manière dont les informations sont préservées, organisées et interprétées ? Par ailleurs, les saisissantes analogies architecturales véhiculées par les centres d'archives — entre temples ou prisons du savoir (*cf.* Ketelaar, 2002) — ne sont-elles pas elles-mêmes révélatrices de cette relation étroite entre les mécanismes de maintien du pouvoir et la gestion des connaissances ?

Pour éclairer ces questions du point de vue des archives sonores, nous souhaitons ici recourir à une métaphore tirée des écrits d'Italo Calvino. Dans sa nouvelle intitulée

de manière évocatrice *Un re in ascolto* (*Un roi à l'écoute*)[122], Calvino brosse le portrait d'un souverain qui, dans le but de sécuriser son pouvoir et de conjurer la menace d'être renversé, demeure immobile sur son trône, sacrifiant toute autre nécessité humaine. Le roi consacre son temps à l'écoute des sons qui l'entourent, interprétant chaque bruit comme un présage potentiel d'une révolte imminente, allant jusqu'à considérer que « peut-être la menace tient-elle plus aux silences qu'aux bruits » (Calvino, 1997[1986]). La prose envoûtante de Calvino, qui éveille de manière synesthétique le sens de l'ouïe, entraîne le lecteur dans les méandres de la pensée du roi, l'entraînant ainsi, à la manière kafkaïenne, à travers un palais aux intérieurs labyrinthiques, aux couloirs mystérieux du sous-sol, et à la découverte de la ville environnante. Tout cela, par le prisme de sa perception auditive.

L'hyperbole du palais calvinien met en relief l'exercice d'un pouvoir disciplinaire et de surveillance à travers les sons, dévoilant des similitudes frappantes avec le concept du *panopticon*. Inspiré de la structure carcérale imaginée par Jeremy Bentham et analysé par Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir* (Foucault, 1975 : 196-229), le *panopticon* repose sur la nécessité d'une surveillance visuelle constante des détenus. Cependant, si la vue, par nature directionnelle, impose une orientation spécifique, l'analogie avec l'ouïe, capable de capter les sons à 360 degrés, enrichit cette réflexion. L'oreille, à la différence de l'œil, permet une surveillance omniprésente et continue, sans limitation spatiale. Ce modèle auditif offre un parallèle encore plus frappant pour repenser les mécanismes de contrôle dans le panoptique, en évoquant une forme de vigilance totale, plus immersive que la simple observation visuelle.

Quant à Calvino, il explore le volet sonore de ce dispositif, où « tous [les] parcours acoustiques viennent converger dans la salle du trône » (Calvino, 1997 [1986] : 62). Le palais, presque anthropomorphisé, incarne littéralement et en littérature la métaphore de l'oreille de Dionysos à Syracuse[123], dans une configuration spatiale centrée sur le

---

[122] Avant d'écrire cette nouvelle, Italo Calvino avait composé un livret musical portant le même titre, destiné au compositeur Luciano Berio. L'inspiration pour cette œuvre est venue de la lecture de l'entrée « *Ascolto* » (Écoute) écrite par Roland Barthes pour l'Encyclopédie Einaudi. La nouvelle a été initialement publiée sous une forme abrégée dans le journal italien *Repubblica* les 12 et 13 août 1984, puis inclus à titre posthume dans le recueil intitulé *Sotto il sole giaguaro* (*Sous le soleil Jaguar*), rassemblant trois des cinq récits que Calvino avait l'intention de consacrer aux domaines de la perception.

[123] Athanasius Kircher, dans son ouvrage *Musurgia Universalis* parle de la grotte comme étant le premier exemple d'une architecture utilisée à des fins de surveillance auditive (A. Kircher, *Iconismus XVII*, in *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, Roma, Lodovico Grignani, 1650, t. II, fol. 303, *cit.* dans Schilirò,2009 : 569).

souverain à l'écoute : « une grande oreille où anatomie et architecture échangent leurs noms et leurs fonctions : pavillons, trompes, tympans, colimaçons, labyrinthes » (*ibid.*) ; c'est là que le roi « [se tapit] au fond, dans la zone la plus intérieure du palais-oreille, […] l'oreille du roi » (*ibid.*). En effet, depuis cet endroit, on exerce un contrôle sur tout le palais, qui peut alors être parcouru en se « laissant guider par les échos, en suivant à la trace souffles, bruissements, marmottements, gargouillements » (*ibid.* : 66). L'image évoquée révèle une matière vivante, une « construction sonore » (*ibid.*) qui est à identifier avec le « corps du roi » (*ibid.*), vibrant et résonnant en fonction des événements et des secrets qu'il renferme[124].

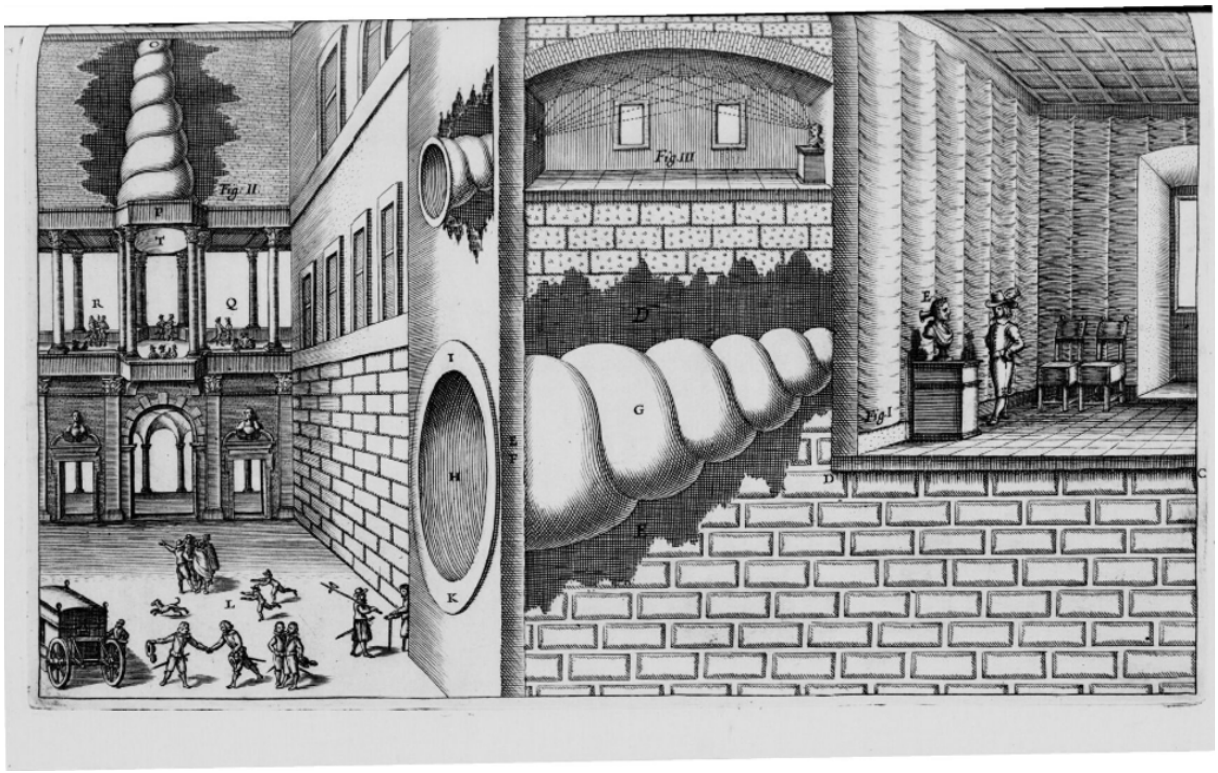


Figure 3 : Panacousticon : Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. Tomus II, 1660 : 310, *https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123681g/f310.highres* (dernière consultation le 26-09-2024).

Lorsque l'on met en perspective cette allégorie littéraire à la lumière de la théorie archivistique, deux aspects saisissants peuvent être dégagés. Le premier relève de la

[124] Ce qui n'est pas sans rappeler l'interrogation posée par Foucault dans un autre contexte : « Dans sa tour centrale, le directeur peut épier tous les employés qu'il a sous ses ordres : infirmiers, médecins, contremaîtres, instituteurs, gardiens ; il pourra les juger continûment, modifier leur conduite, leur imposer les méthodes qu'il juge meilleures ; et lui-même à son tour pourra être facilement observé. Un inspecteur surgissant à l'improviste au centre du Panopticon jugera d'un seul coup d'œil, et sans qu'on puisse rien lui cacher, comment fonctionne tout l'établissement. Et d'ailleurs, enfermé comme il l'est au milieu de ce dispositif architectural, le directeur n'a-t-il pas partie liée avec lui ? » (Foucault, 1975 : 206).

métaphore et concerne l'archive sonore en tant que corps (sonore, en l'occurrence) de l'autorité archivante. Le second aspect est plus concret, se rapportant à la manière dont cette autorité, chargée de l'archivage, façonne ce corps sonore en fonction de sa perception et, par extension, de son pouvoir sur les archives. En d'autres termes, il s'agit de comprendre comment une culture archivistique utilise le sens de l'ouïe pour interpréter et préserver le monde sonore (comme expliqué précédemment au chapitre 1), et comment elle structure l'exposition ou la rétention de ce savoir (comme évoqué dans le chapitre 2) afin de le rendre accessible, ou non, au public.

Pour préciser le premier point, nous souhaitons nous appuyer sur les considérations de Vincent Duclert, Philippe Artières et Odile Welfelé qui se situent au-delà de la simple définition de l'archive en tant que « source de sources » (*cit.* dans Hottin, 2003 : 104) et lui attribuent une connotation plus organique. L'archive devient ainsi un « corps » (*ibid.*) vivant, une entité dynamique « qui bouge et occupe un lieu, un corps d'histoires collectives et singulières » (*ibid.*). Elle transcende la simple notion de dépôt inerte d'informations, pour se présenter comme un organisme engendrant des pratiques.

Ceci posé, reste à définir quelles sont ces pratiques et comment elles ont tendance à se matérialiser en une représentation concrète du pouvoir et du contrôle. Ketelaar fait appel à une double modélisation imagée des archives suivant deux approches antithétiques de « pouvoir et de protection »[125] (Ketelaar, 2002). Chabin y discerne une « démarche sacralisante » à laquelle l'archive est soumise, que ce soit en tant qu'objet ou en tant que concept (Chabin, 1999 : 63). De fait, comme mentionné précédemment, cette démarche peut devenir si manifeste que même le bâtiment des archives lui-même peut parfois être comparé à un « temple » du savoir ou à une « cathédrale » (*cf.* Ketelaar, 2002 : 233-234). Pour autant, s'observe la démarche délibérée ou non d'isolement et d'oubli dans lesquels les dépôts deviennent des « prisons » (*ibid.* : 225-230). Ceci se traduit par une limitation de l'accessibilité des documents, qu'elle résulte de contraintes et de choix politiques ou d'une gestion inappropriée des fonds, ce qui entrave considérablement, voire rend impossible, la liberté de connaissance.

[125] L'article auquel il est fait référence, intitulé « Archival temples, archival prisons : modes of power and protection », est le résultat d'une adaptation par l'auteur d'une communication présentée lors de la Conférence annuelle de la Société australienne des archivistes, ayant pour titre « Past Caring ? What does Society expect of Archivists ? »

Pour en arriver au deuxième point, celui du traitement matériel de l'archive, la clé interprétative qui nous permet de concevoir l'agencement d'archives en tant que corps sacralisés ou au contraire emprisonnés, nous semble précisément résider dans la façon d'orienter le dispositif de ce « pur système architectural et optique », ce « type d'implantation des corps dans l'espace » que Foucault dénomme le *panoptisme* (Foucault, 1975 : 197-229)[126]. Comme le souligne Eric Ketelaar, apparaîtra alors clairement que le pouvoir de l'archive découle lui aussi (au sens foucaldien) d'une visualisation panoptique (Ketelaar, 2002 : 234). Pour Ketelaar l'archive panoptique discipline et contrôle le savoir par le biais du pouvoir, ce savoir étant intrinsèque aux documents, à leur contenu, leur forme, leur structure et leur contexte (*cf. ibid*). Et, de noter avec Latour que,

> all these inscriptions can be superimposed, reshuffled, recombined, and summarized, and that totally new phenomena emerge, hidden from the other people from whom all these inscriptions have been exacted[127] (Latour, 1986 : 30, *cit.* dans Ketelaar, 2002 : 234).

Dans cette vision panoptique de l'archive, ces précisions viennent renforcer l'idée de la faculté de surveillance et de contrôle qu'une institution disciplinaire exerce en voyant sans être vu. Si matériellement les centres d'archives ne rendent pas visibles leurs collections à leurs utilisateurs, ils manifestent néanmoins le pouvoir du savoir à travers leurs catalogues. Ces catalogues évoquent et représentent, sans les présenter physiquement, ce qui se trouve derrière la porte de la réserve, et qui doit être demandé spécifiquement pour être consulté. La salle de consultation devient alors à son tour un *panopticon*, un lieu où les utilisateurs peuvent accéder au savoir détenu par les archives, mais sont en même temps soumis à un contrôle implicite et constant (*cf. ibid*.).

Revenant à Derrida, la question qui pourrait alors surgir est la suivante : de quelle manière les archives peuvent-elles donc devenir un outil éclairant pour mesurer la démocratisation d'une société, plutôt que des instruments de gouvernance et de contrôle, d'oppression et/ ou de domination ? Qu'attend le public des archives ? Comment inverser le pouvoir archontique derridien de l'archiviste, dans une perspective de participation sociale ? En fin de compte, comment contrôler l'instance de contrôle ?

---

[126] Il faut noter que pour Foucault le concept est à penser comme une « figure de technologie politique » permettant de « perfectionner l'exercice du pouvoir » : à savoir, « le principe général d'une nouvelle "anatomie politique" dont l'objet et la fin ne sont pas le rapport de souveraineté mais les relations de discipline » (*ibid*., 210).
[127] « [Que] toutes ces inscriptions peuvent être superposées, remaniées, recombinées, et résumées, et que de tout nouveaux phénomènes émergent, demeurant invisibles pour les autres individus dont toutes ces inscriptions ont été obtenues ».

En reprenant la métaphore du roi calvinien, mais cette fois-ci en mettant l'accent sur son immobilité et son exposition dans la salle du trône, nous pouvons réexaminer le paradigme panoptique du point de vue du public. En inversant la perspective, le roi ne doit plus être considéré comme étant au centre du dispositif panoptique en tant que surveillant, mais plutôt en tant que surveillé, tel que l'a imaginé Umberto Eco dans son concept de l'« anopticon » (Eco, 1997 : 239-240 ; *cf*. Schilirò, 2009 : 572). En répondant à la phrase proverbiale latine « *quis custodiet custodes*? » (*Litt*. « Qui gardera les gardes ? »), l'*anoptisme* d'Eco « réalise l'idéal de la totale déresponsabilisation du gardien, entérinée par sa punition » (*ibid*. : 240). Le dispositif met en œuvre le principe de « pouvoir d'être vu de tous sans voir personne ». Le gardien demeure même dans l'ignorance de ce qui se passe dans la structure de surveillance, tout en se montrant lui-même visible. Ainsi, nous pouvons contempler un renversement inédit des rôles, où la salle du trône devient elle-même une prison, et où le surveillant devient surveillé. Le roi est surveillé et puni.

Mutatis mutandis, s'il est clair que le point de vue du pouvoir archivistique reste posé, nous devons tout autant décliner les concepts de sécurité, de discipline et de contrôle archivistique du point de vue des utilisateurs, comme celui du débat public. Comme le souligne d'ailleurs Ketelaar :

> "Secure" can mean […] free from care, free from distrust, but also in safe custody – and finally confident in expectation, feeling certain of something in the future. And that finally is what society expects of archivists : that archives as storage memory are secured, and that archivists use their power for empowering, so that society can be confident of the future[128] (Ketelaar, 2002 : 238)

Ici le changement de perspective réalise la transition d'une vision classique des archives en tant qu'objet intrinsèque du savoir et, en tant que tel doté d'un pouvoir assujettissant, à un sujet lui-même producteur d'un discours critique, dont les pratiques de connaissance pourraient être objectivées.

[128] « "Sécurisé" peut signifier [...] exempt de soucis, exempt de méfiance, mais aussi en lieu sûr – et enfin confiant dans l'attente, se sentant assuré par rapport au futur. C'est précisément ce que la société attend des archivistes : que les archives en tant que mémoire de stockage soient sécurisées, et que les archivistes utilisent leur pouvoir pour l'*empowerment* de la société, permettant ainsi d'inspirer confiance dans l'avenir ».

3.4 « Sound archives under suspicion »

Instruments privilégiés pour la recherche historique depuis l'institutionnalisation de la discipline au cours du troisième quart du XIXe siècle, les archives ont été pour celle-ci un « véritable laboratoire » et un « monopole symbolique de compétence » (Michelet et Hartog, *cit*. dans Potin, 2013 : 105). À partir de la fin des années 1960, cette vision subit un profond réexamen : les archives cessent d'être l'apanage exclusif des historiens, qui en deviennent en quelque sorte *dépossédés* professionnellement (*cf*. *ibid*. : 103).

Le changement de paradigme doit être situé dans le cadre d'un mouvement plus vaste de réflexion sur la recherche historique, son statut épistémologique, ses outils, ses méthodes, et même la légitimation de ses résultats en termes de *vérité*. L'écriture de l'histoire devient une préoccupation centrale également pour d'autres disciplines, notamment après avoir fait le constat d'échec d'une narration linéaire et téléologique, à la lumière des catastrophes survenues lors des deux grandes guerres du XXe siècle. Les archives deviennent désormais l'objet d'appropriations multiples, dans un espace situé à la croisée des sciences sociales et de la philosophie. Il en découle que dans ce nouvel espace interdisciplinaire, les chercheurs participeront à redéfinir le concept d'archive en lui donnant de nouvelles formes et en lui accordant de nouvelles significations. Le phénomène s'inscrit dans un mouvement plus large que l'on peut qualifier de « tournant archivistique » depuis la fin du XXe siècle, souvent associé à ce que l'on appelle l'archivistique post-moderne.

Comme l'a souligné Étienne Anheim, bien que les archives soient « fondamentales dans la pratique », il semblerait qu'elles n'ont occupé qu'une « faible place dans [la] réflexion épistémologique » des historiens (Anheim, 2004 : 153). Examinant la bibliographie sur ce sujet, il met en évidence que l'accent a été principalement porté sur le « *traitement* de la source, en négligeant sa *nature* » (*ibid*. : 155). Tout au long du XXe siècle, la réflexion au sein de la discipline historique s'est principalement focalisée sur le statut[129] de la source comme « trace » plutôt que comme « régime de témoignage ». Par conséquent, l'histoire a été couramment considérée comme une

[129] À ce sujet, l'auteur mentionne les travaux de Marc Bloch, Michel de Certeau, ainsi que ceux d'Arlette Farge. De même il ajoute que « de fait, les débats les plus récents en épistémologie de l'histoire ont peu sollicité les notions de "source", "trace" ou "archive", et se sont concentrés sur d'autres problèmes : depuis l'accord entre Simiand et Seignobos sur la connaissance par traces et le prolongement qu'en a donné Ginzburg, cette question a manifestement paru close aux historiens » (Anheim , 2004 : 156).

« connaissance indirecte par l'intermédiaire de 'traces' » (*ibid.* : 156), c'est-à-dire une connaissance rapportée par d'autres témoins que l'historien lui-même.

Ce n'est qu'à partir des réflexions liées à la crise de la modernité et de l'histoire en tant que discipline spécifique dédiée à l'étude du passé, que la nature de ces traces est systématiquement remise en question par d'autres points de vue disciplinaires. Dans le cadre de la révolution philosophique plus tardivement désignée sous le nom de *tournant linguistique*[130]des années 1960, la « nature référentielle de la parole et, plus généralement, du signe », est remise en cause, menant ainsi à une « *hypostatisation* du langage »[131] (Vinci, 2017 : 54). Comme l'explique la philosophe Vinci, le langage, en tant que « simple instrument de représentation de la réalité », en tant que son « double spéculaire », est amené à « se replier » sur lui-même, en se « réfléchissant et en s'autodécrivant comme un méta-code, capable d'aborder de manière critique et de relativiser les discours de diverses spécialités »[132] (*ibid.*), parmi lesquelles figure l'histoire.

Si ce tournant aboutit au déplacement de la réflexion philosophique de la dimension subjective de l'esprit et de la conscience, du domaine de la pensée rationnelle et de l'analyse critique vers l'horizon du langage, alors « la conception classique de l'archive, basée sur le culte de l'authenticité, de la date et de la provenance », se trouve effectivement « passablement déstabilisée » (Pouchepadass, 2008b : 3). En conséquence, même l'utilisation du terme « archives » perd sa « valeur grammaticale collective » (Potin, 2013 : 103), se singularisant en « archive ».

Pour Foucault, l'archive au singulier doit être associée au « discours ». Contrairement à l'idée que le langage découle des objets dont on discute, Foucault soutient que le langage lui-même sculpte, définit et métamorphose ces objets pour les élever au rang de sujets de connaissance. Dans cette perspective, il n'y a pas d'auteur du discours, de sujet qui raconte, mais c'est le discours lui-même qui identifie les positions à partir desquelles il est possible de s'exprimer et d'être entendu à un moment donné. Pour lui, il ne s'agit pas tant de se référer à une source spécifique, qu'elle soit orale ou écrite, mais plutôt du système de règles et de possibilités qui détermine comment les énoncés peuvent être créés et

---

[130] Le terme a été popularisé par l'anthologie éditée par le pragmatiste américain Richard Rorty, *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*, Chicago University Pres, 1967.

[131] De l'italien « sfiducia nella natura referenziale della parola e, più in generale, del segno, e la conseguente ipostatizzazione del linguaggio ».

[132] De l'italien « mero strumento di rappresentazione della realtà », « doppio speculare », « si ripiega su se stesso, riflettendosi e autodescrivendosi come meta-codice in grado di entrare criticamente, relativizzandoli, nei discorsi dei vari specialismi ».

compris. Par exemple, des domaines tels que le « discours clinique », le « discours psychanalytique » et le « discours historique » définissent les règles qui permettent l'existence de déclarations cohérentes. Dans ce cadre, l'archive couvre l'ensemble des possibilités et des règles au sein desquelles les événements individuels ont eu lieu. L'étude de l'archive, que Foucault nomme « archéologie », exige de comprendre les différentes manières et formes par lesquelles l'étude et la connaissance se sont développées.

Même l'ethnomusicologie, en tant que discipline scientifique, peut légitimement être inscrite dans cette perspective foucaldienne, comme l'écrit ainsi Garcia :

> the ethnomusicological discourse is not a surface upon which pre-existing objects—let's say songs, recordings, cylinders, etc.—are described but rather a *locus* where objects are recreated or even invented. […] Clearly, it is possible to reconstruct the history of many sound archives from Foucault's approach and to show how the discursive handling of all the agents involved works (Garcia, 2017 : 11)[133].

Dans une époque où « tout est archive ou potentiellement destiné à l'être, quels que soient le support, la provenance et la forme, au point que ce mot, au singulier, est devenu strictement synonyme de "document," de "témoignage," et bientôt peut-être d'"information » (Potin, 2013 : 101), il devient essentiel d'examiner de près la dynamique discursive qui entoure la notion d'archive sonore. Car, de fait, elle influence significativement notre perception des faits musicaux enregistrés et, par conséquent, la compréhension qu'on peut en avoir à un moment précis de l'histoire. Dans une ère marquée par la massification des données et la transformation numérique des rapports entre l'original et la copie, tandis que l'authenticité traverse une sorte de crise, il devient impératif d'interroger comment ces évolutions impactent la notion même d'archive sonore.

Alors, si l'enregistrement sonore, au cours de sa vie dans un centre d'archives devient l'objet de manipulations et de classifications, d'écritures et de protocoles de conservation, l'idée reçue issue du sens commun et empruntée à l'histoire de la phonographie, selon laquelle l'enregistrement sonore est stable et immuable – et qu'en quelque sorte reste « authentique » tout au long de son existence – cette idée-là n'est plus recevable et doit être remise en question. Comme le souligne Miguel Garcia, cette posture critique implique de maintenir une certaine *suspicion* à l'égard des archives sonores (Garcia, 2017).

---

[133] « Le discours ethnomusicologique n'est pas une surface sur laquelle des objets préexistants - disons des chants, des enregistrements, des cylindres, etc. - sont décrits, mais plutôt un lieu où les objets sont recréés, voire inventés. [...] Il est clair qu'il est possible de reconstruire l'histoire de nombreuses archives sonores à partir de l'approche de Foucault et de montrer comment la manipulation discursive de tous les agents impliqués fonctionne ».

DEUXIÈME PARTIE

Le cas d'étude comparée : Aix-en-Provence et Rome

La réflexion sur les sens interroge notre manière d'habiter le monde. Comme nous venons de le voir, dans *Le Roi à l'écoute*, le sens de l'ouïe du souverain calvinien est chargé de s'emparer du monde qui l'entoure, de contracter l'espace sonore autour de lui en le captant dans son système d'écoute *panacoustique*. Cet espace devient alors non traversable, non habitable, confiné par des limites invisibles, comparables aux murs d'une prison. Sa perception du monde est ainsi restreinte et encadrée par des structures successives qui restreignent son point d'écoute. L'archiviste sonore adopte une posture d'écoute similaire à celle du roi calvinien : il détient le privilège d'être le premier à écouter et à interroger les sons filtrés dans son casque, au sein d'un dispositif tout aussi structuré. Cependant, de manière nominale, son rôle exige un effort inverse : au lieu d'être un simple gardien, lui-même captif du monde sonore qui l'entoure, son métier consiste à défaire ces couches d'enfermement pour libérer ce qui est enfermé dans les limites physiques de l'enregistrement, de l'institution vers laquelle convergent les enregistrements de ces sons qui nous entourent. Cet acte d'écoute, dont le but est la restitution de ce qui est *entendu*, est profondément intime. Il se situe dans un espace liminal, au seuil du jugement critique.

Comment pénétrer dans le monde sonore des archives et en observer la relation aux sens du point de vue de l'archiviste ? Comment explorer ce qui relève du senti et du ressenti, de l'écouté et de l'entendu ? Dans le cadre de l'anthropologie des sens, Marie-Luce Gélard affirme de manière significative qu'« il est indispensable de ressentir soi-même pour proposer une véritable anthropologie du dedans, de l'intérieur » (Gélard, 2024 : § 18) . Le philosophe Roberto Barbanti, quant à lui, ayant exploré la question de l'écoute dans une perspective *éco-logique*, va plus loin en soulignant que cela implique un renouvellement global de notre relation au monde. Pour Barbanti il ne s'agit pas de

fonder un nouveau champ disciplinaire, mais d'inviter à une relecture des univers disciplinaires dont l'écoute est l'objet central. En ce sens : « l'écoute n'est pas seulement un paramètre ou un indicateur de plus que l'on ajoute aux autres pour analyser le monde, mais une nouvelle façon d'y être et de l'*entendre* » (Barbanti, 2011 : 12). Il s'agit donc d'une « modalité de recherche complexe et interdisciplinaire, voire transdisciplinaire, qui impose une nouvelle conception et un autre rapport au réel » (*ibid*.). Plus spécifiquement en ce qui concerne la musique, ce n'est qu'à travers une véritable « mise en jeu » entre matière, forme et auditeur que l'on peut repenser — ou « enraciner autrement » — l'expérience musicale et toute activité interprétative qui en découle, comme le soutient la sémiologue de la musique Christine Esclapez (2007 : 51-52). La musique, par la dimension de l'écoute, se définit alors comme une relation, une rencontre complémentaire entre l'objet et le sujet, entre le producteur et le *récepteur* (interprète, herméneute, exégète… *écouteur*).

Comment alors aborder ce terrain ? En partageant ces concepts, notre démarche initiale s'est apparentée à celle d'un apprenti en formation : il s'agissait d'apprendre les procédures afin de pouvoir expérimenter. En observant le dispositif sous un angle ethnomusicologique, il n'est pas exagéré d'évoquer une approche similaire à celle de la « bi-musicalité », comme le proposait Mantle Hood dans l'étude pratique des musiques autres à celles dont on est issu (Hood, 1960). Cela nécessite une immersion non seulement dans la société et la culture de l'autre, mais aussi une participation active à sa pratique musicale, permettant ainsi de parler non plus *sur* les pratiques, mais *à partir* d'elles. Dans notre expérience sur le terrain nous avons alors décidé de séparer l'enquête en deux moments distincts : la participation et l'observation. D'une part, il a été nécessaire de s'investir personnellement pour apprendre à maîtriser les techniques et stratégies de reproduction et de conservation des documents sonores et musicaux, tout en recherchant les *clés* des outils de reproduction, avec une écoute attentive pour en tirer le meilleur son possible. D'autre part, en revenant sur le terrain pour questionner les pratiques des autres, notre projet était de mieux comprendre du point de vue de l'observateur les relations fonctionnelles et interpersonnelles qui se nouent au sein d'une équipe d'archivistes sonores, d'où émergent les directives et stratégies.

Notre problématique portera sur la constitution et la structuration de deux centres d'archives, respectivement la Phonothèque de la Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme (MMSH) à Aix-en-Provence, l'*Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi* (ICBSA) à Rome. Leur exploitation pour la recherche sera interrogée, afin

de comprendre 1) comment l'ethnomusicologue peut utiliser la masse des documents sonores conservés, mais aussi, 2) comment ces objets de mémoire peuvent être communiqués à un plus large public, enfin, 3) pourquoi ils ne le sont (presque) pas.

Dans le cadre de ce travail, et sur les deux centres en question, notre corpus est constitué de quelques 634 pièces – de quelques minutes à 1 heure trente par item - représentant quelques soixante-dix-sept heures d'écoute. Outre la numérisation d'une partie de ce corpus (bandes magnétiques et cassettes audio), l'intégralité des pièces du corpus ont été traités par nos soins. Par traitement, nous entendons ici diverses opérations de correction, de complément et/ou de création de notices (*cf* Annexe 1).

La possibilité de reproduire le même protocole dans deux centres d'archives, à la phonothèque d'Aix-en-Provence et à Rome, nous permettra d'ouvrir la voie à une étude comparative. Comme le souligne à juste titre Regina Bendix, « malgré toutes les réglementations concernant la production et le dépôt d'archives, il existe un large éventail de cas nécessitant une prise de décision, qui est laissée à ceux qui servent de gardiens du matériel en question » (Bendix, 2015 : 144 [notre traduction])[134]. Autrement dit, chaque centre détermine les meilleurs traitements à adopter en fonction de ses ressources humaines et économiques, ainsi que des méthodes et outils disponibles. Il en résulte que l'archiviste assume non seulement la responsabilité de la préservation, mais aussi celle de la communication, avec le risque potentiel de déformer l'information originelle. En effet, si, en raison de l'intervention de composants technologiques majeurs tout au long des différentes étapes de traitement d'archives, l'enregistrement perd son autonomie en tant que médium de savoirs socialement et culturellement ancrés, il devient essentiel de prendre en compte la dimension physique et institutionnelle des archives. Il s'agit, au fond, de repenser ces savoir en lien avec leur nouvel environnement de vie.

L'objectif est de faire émerger les différentes nuances sémantiques du verbe *entendre* en tant qu'« audition », « intellection » et « volition », telles qu'elles ont été discutées dans le deuxième chapitre. Pour ce faire, au fil de notre ethnographie, nous prendrons en compte les variables perceptives qui interviennent lors de l'écoute du document à chaque étape de son traitement dans les centres d'archives. Cette analyse se fera sous deux angles principaux : 1) d'un point de vue déontologique, pour déterminer les

[134] « Despite all regulations concerning the generating and depositing of archivalia, there is a broad range of instances requiring decision making which is in turn left up to those serving as custodians of the material in question ».

meilleures pratiques professionnelles, et 2) d'un point de vue éthique, en ce qui concerne l'analyse, le traitement et la communication future des contenus archivés. Cette vérification passera par la critique des techniques, d'écritures et de significations – ou bien des silences – dont ces mémoires orales se chargent dans leur contexte archivistique.

En poursuivant le processus de « tradition »[135] des documents sonores à travers la chaine archivistique – la tradition étant entendue ici comme les diverses manipulations, rééditions, transformations auxquelles l'original est soumis au cours de son histoire archivistique –, il s'agira de présenter les résultats de l'enquête de terrain réalisée au sein des centres d'archives d'Aix-en-Provence et de Rome. La possibilité de s'appuyer sur des sources comparables, en sélectionnant des enregistrements dans une perspective diachronique et en multipliant les témoins — qu'il s'agisse d'enregistrements, d'écrits, de copies, d'interprétations ou d'éditions multiples d'un même fait musical — posera les bases d'une étude philologique de ces sources. Comme l'ont déjà montré les recherches sur le *Multimedia Cultural Heritage*, (*cf* Bressan et Declercq, 2018) l'analyse ne se limite pas à l'évaluation des techniques et des équipements utilisés, mais s'étend à la création globale des ressources numériques, depuis la numérisation jusqu'au catalogage, sans oublier la critique des sources numériques elles-mêmes.

Dans ce cadre, le propos de notre recherche sera celle de discuter des fonctions de l'archiviste ainsi que de l'ethnologue et de l'ethnomusicologue, comme des figures de médiation, entre le terrain et le public, dans une perspective *appliquée/ impliquée*.

L'ethnomusicologie appliquée a connu un développement significatif au cours des vingt dernières années, tant dans le monde anglo-saxon qu'à l'échelle internationale, en particulier sous l'impulsion de l'ICTM (International Council for Traditional Music), qui a constitué en 2007 un Groupe d'étude spécifiquement dédié à ce mouvement. À l'occasion de la trente-neuvième conférence mondiale de l'ICTM à Vienne, quarante-quatre membres de cette organisation, réunis à l'initiative de Svanibor Pettan, ont collaboré pour élaborer une définition de travail de l'ethnomusicologie appliquée ainsi qu'une déclaration de mission :

[135] Au sens étymologique de *traditio*, « action de remettre, de transmettre », concernant l'ensemble des témoignages d'un texte/ d'un enregistrement, conservés ou perdus, qui l'ont transmis dans le temps.

> l'ethnomusicologie appliquée est une approche guidée par des principes de responsabilité sociale, qui dépasse les objectifs académiques habituels d'approfondissement des connaissances pour se concentrer sur la résolution de problèmes concrets, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des contextes académiques traditionnels (Harrison et Pettan, 2011 : 1)[136].

En 2015, une publication dans la série éditoriale des *Oxford Handbooks* propose un échantillon des recherches actuelles liées à ces sujets. Jeff Titon, coéditeur avec Svanibor Pettan, précise que « l'ethnomusicologie appliquée est un champ de pratique et de théorie, plutôt qu'une discipline avec un sujet délimité et une méthodologie universellement acceptée » (Titon, 2015 : 5 [notre traduction]). Il y ajoute que « bien qu'il s'agisse d'une branche de la discipline académique de l'ethnomusicologie, son champ d'application est encore en expansion » (*ibid*.)[137]. Voici pourquoi, outre à d'autres sujets, un chapitre de leur ouvrage examine la collecte musicale et le travail archivistique sous l'angle de l'ethnomusicologie appliquée. Les archives ne se contentent pas de préserver les traditions musicales, elles participent aussi à leur recréation, en sélectionnant et en redéfinissant les fonctions et significations des matériaux collectés.

En Italie, la discussion autour de l'ethnomusicologie appliquée a également pris de l'ampleur, et ce à partir du colloque organisé au sein de l'Institut interculturel d'études musicales comparées en 2003 ayant pour titre « Ethnomusicologie appliquée : perspectives et problèmes » [notre traduction][138]. Dans la présentation des actes de cette rencontre, Giovanni Giuriati, souligne que « dès les débuts de la discipline, l'ethnomusicologie peut être considérée comme 'appliquée', bien qu'elle soit née avec des objectifs scientifiques et de recherche » (2004a : 7[notre traduction]) [139]. Il explique ensuite à partir de sa propre expérience de recherche que,

> si, par le passé, le monopole de la recherche et de la documentation, y compris la conservation même des documents enregistrés, était l'apanage exclusif du chercheur occidental

[136] « Applied ethnomusicology is the approach guided by principles of social responsibility. Which extends the usual academic goals of broadening and deepening knowledge and understanding toward solving concrete problems and toward working both inside and beyond typical academic contexts »

[137] « Applied ethnomusicology is a field of practice and theory, rather than a discipline with a bounded subject and an established, universally agreed-upon methodology. A branch of the academic discipline of ethnomusicology, its scope is still expanding ».

[138] « Etnomusicologia applicata : prospettive e problemi ».

[139] « Anche se nata con intenti prettamente scientifici e di ricerca, l'etnomusicologiaha avuto, fin dai suoni inizi, una componente che si può definire 'applicata'. Allestimento di musei, consulenze nell'ambito degli imperi coloniali, organizzazione di concerti, divulgazione attraverso la pubblicazione di incisioni discografiche, facevano già parte del bagaglio professionale dei musicologi comparati all'inizio del XX secolo. La figura dell'etnomusicologo come mediatore di cultura ha poi assunto un ruolo sempre più ampio nella nostra disciplina ».

> et des institutions européennes ou américaines qui le finançaient, aujourd'hui, de plus en plus souvent, l'expert externe devient celui qui collabore et travaille avec des réalités locales de plus en plus consolidées, tant au niveau de la recherche qu'institutionnel. Souvent, le chercheur externe agit moins comme un « découvreur » de secrets cachés, que comme un « validateur » d'expériences qui, au sein des dynamiques culturelles locales, tendent à être oubliées ou regardées de haut. Notre rôle devient donc, du moins selon mon expérience directe, celui de ceux qui ont des compétences scientifiques et un accès aux financements, et qui peuvent participer à la promotion, sauvegarde, conservation et diffusion des répertoires traditionnels, en faisant entendre leur voix (au sens large) en faveur de ceux qui ne sont pas écoutés, et en dialoguant avec ceux qui ont une voix. (Giuriati, 2004b : 104-105 [notre traduction])[140].

Dans le contexte français, un numéro des *Cahiers d'ethnomusicologie* (2016) issue des Journées d'étude organisée en 2014 par la Société française d'ethnomusicologie (SFE) au titre « L'ethnomusicologie appliquée, pour qui ? pourquoi ? », revient sur le développement de ce domaine. Il y est souligné que cette approche, encore peu discutée au sein de la communauté scientifique, mérite d'être examinée de plus près. Trois axes principaux sont identifiés. Le premier concerne le travail sur le terrain, au sein des sociétés d'origine de ces musiques, nécessitant « un dialogue soutenu avec les divers acteurs locaux et organismes locaux qui leur sont associés » Aubert, *et al*., 2016 : § 5). Le second, se focalise sur les populations migrantes, « pour autant qu'elles le souhaitent » (*ibid*.). Enfin, le troisième axe s'oriente vers le monde extérieur, à travers des actions de transmission, de diffusion et de médiation « visant à faire connaître ces musiques au-delà de leurs frontières culturelles habituelles » (*ibid*.). Pour les éditeurs, l'ethnomusicologie appliquée répond à un besoin plus large des sciences humaines : celle de s'appliquer concrètement avec les réalités sociales et culturelles. Dans cette optique, « l'ethnomusicologie appliquée serait une ethnomusicologie qui se veut " impliquée ", ou plutôt engagée dans une forme ou une autre de valorisation ou de coopération, voire d'action sociale ou politique » (Aubert *et al*., 2016 : § 2). En ce sens, elle est « amenée à considérer tous les paramètres de la musique en tant que fait humain, dans tous ses aspects » (*ibid. :* § 23).

[140] « Se, in passato, il monopolio della ricerca e della documentazione, compresa la stessa conservazione dei documenti registrati era appannaggio esclusivo del ricercatore occidentale e delle istituzioni europee o americane che lo finanziavano, anche nel nostro campo, oggi sempre più spesso l'esperto esterno diviene colui che collabora e lavora assieme a realtà locali sempre più consolidate tanto a livello di ricerca che istituzionale. Spesso oggi, il ricercatore esterno agisce, più che come uno 'scopritore' di segreti nascosti, come un 'validatore' di esperienze che, all'interno delle dinamiche culturali che si sviluppano a livello locale, tendono ad essere dimenticate o guardate dall'alto in basso. Il nostro ruolo diviene dunque, almeno secondo la mia esperienza diretta, quello di chi ha competenze scientifiche e accesso a finanziamenti, e che può partecipare alla promozione, salvaguardia, conservazione, diffusione di repertori tradizionali, facendo sentire la propria voce (in senso lato) in favore di chi non viene ascoltato, e interloquendo con chi voce ha ».

Dans cette deuxième partie, nous verrons combien le travail de terrain au cœur de centres d'archives fait appel à un cadre de plus en plus interdisciplinaire, voire transdisciplinaire. Là, l'ethnomusicologie vient s'y frotter et s'y conjuguer avec d'autres disciplines, avec pour objectif commun de toujours mieux saisir et préserver le musical, tout en devant répondre aux enjeux du contemporains.

4 La phonothèque de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme – MMSH, Aix-en-Provence

La phonothèque d'Aix-en-Provence est l'une des composantes du Secteur Archives de la recherche de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme[141]. Intégrée dans ce campus national de recherche et de formation depuis 1997 et soutenue par la double tutelle de l'Université d'Aix-Marseille et du CNRS, elle hérite des archives et des fonctions qui relevaient depuis 1978 de la phonothèque du Centre de Recherche sur les Ethnotextes, l'Histoire orale et les Parlers régionaux (CREHOP) de l'Université de Provence. À une époque où le champ de recherche du centre portait sur l'étude des enregistrements représentatifs de l'espace français et méditerranéen de langues romanes, les fonds de la phonothèque de la MMSH se sont ouverts progressivement aux espaces méditerranéens, proches et moyens orientaux et africains. Ils réunissent des documents multisupports et multimédias (sons, textes, images) du patrimoine sonore et scientifique qui ont, pour ne citer que les mots utilisés par les archivistes du centre pour présenter leur travail, une « valeur d'information ethnologique, linguistique, historique, géographique, archéologique, musicologique ou littéraire sur l'aire Méditerranéenne »[142].

4.1 Du CREHOP à la MMSH, histoire d'une phonothèque entre recherche et culture

Pour mieux appréhender l'histoire de ce centre d'archives sonores, de son organisation et de ses modalités de documentation, nous nous appuyons sur deux types de sources principales. D'une part, les différents entretiens oraux réalisés par d'autres chercheurs auprès des acteurs qui ont participé à la création du centre. D'autre

[141] Fondée par l'historien Robert Ilbert, cette structure de service et d'animation de la recherche en Sciences Humaines et Sociales, regroupe dix unités mixtes de recherche principalement orientées sur l'étude des mondes méditerranéens. Elle participe au Groupe d'Intérêt Scientifique (GIS) au sein du « Réseau national des Maisons des Sciences de l'Homme ».

[142] Une présentation du centre est disponible sur la page d'accueil du blog *Les carnets de la Phonothèque* https://phonotheque.hypotheses.org (dernière consultation le 26-09-2024).

part, notre propre expérience empirique de participation au travail d'archivage pendant cinq mois de stage entre 2017 et 2018 et plus tard, de manière plus circonstanciée, en suivant de près le travail effectué par d'autres stagiaires et agents contractuels du centre dans le cadre de mon contrat doctoral. Le dialogue qui a pu se développer avec ces acteurs a été favorisé par la sensibilité que les archivistes ont porté à mes questionnements. Cette réceptibilité s'est souvent traduite par une volonté mutuelle d'échange, l'archiviste désirant avoir un retour immédiat sur ses propres pratiques quant au traitement d'un fonds donné. La proximité logistique de mon laboratoire de rattachement, l'Idemec (à présent IDEAS), également hébergé au sein de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme d'Aix-en-Provence, a par ailleurs favorisé la multiplication des occasions de rencontres, même en dehors du périmètre restreint de l'enquête.

Dans ce chapitre, nous proposerons initialement une histoire du centre à partir des archives orales que nous avons repérées à la phonothèque de la MMSH. Puis, sur la base de notre propre expérience de terrain, il s'agira d'aborder ce que l'on a désigné selon les termes de *matières et manières* du traitement archivistique, à savoir, respectivement : a) l'analyse des processus opératoires de collecte et conservation **;** b) les stratégies de conservation et de communication des fonds**.** Nous avons ainsi voulu brosser un panorama assez large pour présenter les collections sonores à l'écoute et envisager les perspectives qui se profilent pour une phonothèque après plus de quatre décennies d'activités**.**



Figure 4 : MMSH, extension bâtiment C, juillet 2019. Crédits Jérôme Cabanel.

4.1.1 Fondation

Le projet qui a donné naissance à la phonothèque repose sur un double intérêt pour le récit et l'utilisation des sources orales. Sa mise en œuvre s'est appuyée sur la rencontre de trois composantes disciplinaires distinctes, toutes liées à l'expérience de terrain. Premier responsable du centre à partir de 1979, Jean-Noël Pelen[143] rappelle la genèse de cette entreprise lors d'un entretien enregistré avec l'historienne Maryline Crivello (Archives sonores MMSH, 2014 : MMSH-PH-4804)[144]. Dans un récit d'ego-histoire, il parcourt à la demande de l'enquêtrice les moments saillants et les circonstances historiques qui ont impulsé son parcours d'ethnologue au CNRS. Celles-ci ont été étroitement liées à la fondation de la phonothèque d'Aix-en-Provence. Pour Pelen, ce sont les deux personnalités ayant assuré la direction de sa thèse, Philippe Joutard[145], historien de l'époque moderne, et Jean-Claude Bouvier, ethnolinguiste qui ont porté le projet et permis sa réalisation. D'une part, ce sont eux qui ont développé son intérêt anthropologique pour le récit, l'histoire et ses représentations[146]. De l'autre, comme nous le verrons ci-après, c'est en fonction de cette codirection entre 1972 et 1978 que se sont créées les conditions d'un dialogue interdisciplinaire entre les deux professeurs. Un premier résultat en a été l'engagement « très actif » de l'un et de l'autre dans « l'innovation et la structuration de la recherche en sciences humaines à l'Université de Provence » (*ibid*.).

Afin d'expliquer les intérêts mutuels qui ont animé cette rencontre, il est nécessaire de fournir quelques précisions sur le contexte dans lequel celle-ci a eu lieu. Dès la fin des années 1960, Joutard et Bouvier partageaient la conviction que le discours oral constituait une source précieuse de recherche, tant sur le plan historique que linguistique, et méritait donc d'être enregistré. Dans un contexte social et culturel alors sollicité par les questionnements régionalistes[147], tandis qu'une littérature exploitant la

[143] Jean-Noël Pelen, ethnologue et anthropologue spécialiste des narrations, a mené sa carrière au CNRS.

[144] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20240228122024741111 (dernière consultation le 26-09-2024). L'entretien a par la suite été édité dans le numéro spécial de la revue Rives méditerranéennes intitulé *Essai d'ego-histoire collective* (Pelen *et al.*, 2014).

[145] Philippe Joutard, professeur émérite d'histoire moderne à l'Université de Provence (Aix-Marseille) et à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris), a également été recteur des académies de Besançon et de Toulouse dans les années 1990.

[146] Bouvier sous-tend dans le domaine de l'anthropologie de la narration les multiples objets de recherche - littérature orale et mémoires, photographie, tauromachie, exclusion, mystique de la nature -abordés tout au long de sa carrière (*cf.* : https://telemme.mmsh.fr/?membres=jean-noel-pelen, dernière consultation le 26-09-2024)

[147] Voir par exemple la thèse du « colonialisme intérieur » développée par Robert Lafont dans *La révolution régionaliste* (Lafont, 1967).

mémoire populaire s'épanouissait sur les restes de la « France rurale »[148], tout un contingent du monde de la recherche sensible à l'heuristique de la narration orale revendiquait la pertinence d'objets d'étude en lien avec les terrains régionaux. Pour l'histoire orale d'une part, il s'agissait de positionner le discours aux côtés d'autres données primaires (Descamps, 2019), « comme source d'histoire des mentalités et des cultures » (Joutard 1980 : 176). Philippe Joutard, spécialiste de l'histoire du protestantisme, fut l'un des premiers à ouvrir la voie de cette recherche en France avec la soutenance de sa thèse d'État en 1974 sur *La légende des Camisards* (Joutard, 1977). En important des méthodes issues de disciplines 'voisines', il se saisit de l'entretien de terrain et initie un rapprochement disciplinaire avec les méthodes des ethnologues (Archives sonores MMSH, 2013 : MMSH-PH-5192[149] ; Joutard, 1980 : 161-62). Dans cette optique, il entreprend la collecte de la mémoire populaire des Cévennes, ce qui lui permet de décrypter les représentations narratives de l'histoire, ou comme l'écrit l'historienne Anne-Marie Granet-Abisset, « de travailler l'imaginaire comme créateur d'histoire » (Joutard et Granet-Abisset, 2013 : 183). Du côté de l'ethnolinguistique d'autre part, il s'agissait d'étudier les langues dans leur contexte de production, ayant pour finalité principale la constitution d'un *Atlas linguistique de la France*[150] organisé par régions (Archives sonores MMSH, 2014 : MMSH-PH-4803)[151]. Jean-Claude Bouvier, à l'époque directeur de *l'Atlas linguistique et ethnographique de Provence*, prend bientôt conscience que la contribution des cartes linguistiques à la connaissance des langues était insuffisante. Il commence alors à entreprendre une collecte des « textes oraux » afin d'obtenir une vision plus complète des faits dialectaux et de leur richesse anthropologique (*ibid.*). La convergence que l'on peut observer dans le changement de paradigme scientifique des deux professeurs au tournant des années 1970 – pour Bouvier, dans le « passage de l'échelle » des mots à celle du discours (Archives sonores MMSH, 2014 : MMSH-PH-4804)[152] ; pour Joutard (citant Michelet), en légitimant les voix « de ceux qui n'ont pas d'histoire » comme source historique – leur a permis de créer une entente interdisciplinaire et de fédérer leur recherches, *lato sensu*, autour de l'histoire orale :

---

[148] Dans un entretien, Jean-Claude Bouvier fait référence à titre d'exemple à Éphraïm Grenadou & Alain Prévost, *Grenadou, Paysan de France,* Paris 1966 et Pierre-Jakez Hélias, *Le Cheval d'orgueil*, Paris 1975 (Archives sonores MMSH, 2014 : MMSH PH 4803).

[149] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-202142717429453 (dernière consultation le 26-09-2024).

[150] *Atlas Linguistique de la France,* J. Gilliéron et E. Edmont, publié de 1902 à 1912. À celui-ci a succédé de 1946 à 1996 l'*Atlas Linguistique de la France par régions*, conçu par Albert Dauzat et édité sous l'égide du CNRS (*cf.* Le Dû, 1997).

[151] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20240228122024741l0 (dernière consultation le 26-09-2024).

[152] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20240228122024741l1 (dernière consultation le 26-09-2024).

> C'était peut-être d'abord une réhabilitation du discours oral **[…].** C'est ça qu'on a voulu surtout mettre en valeur : montrer que l'histoire orale était une représentation d'une certaine réalité aussi bien historique que linguistique ; que le discours oral exprimait une *vérité*[153] en lui-même, qu'il fallait confronter avec d'autres vérités : avec celle de l'écrit, par exemple, celle des archives, d'autres types de témoignages, mais qu'en lui-même avait une valeur irremplaçable. Dans certains cas, les historiens ont bien montré que c'est même la seule source d'information possible (Archives sonores MMSH, 2014 : MMSH-PH-4803)[154].

À partir de 1972, sous la tutelle de ses deux professeurs d'Aix-en-Provence, Jean-Noël Pelen amorce son parcours dans ce domaine de recherche. Du point de vue de Bouvier, c'est lui qui a rendu possible le dialogue interdisciplinaire avec Philippe Joutard :

> Le rapprochement scientifique qui se dessinait entre nous à ce moment-là devait être concrétisé très vite par la codirection du mémoire de maitrise d'un jeune étudiant d'origine cévenole, plein d'avenir qui avait autant de compétence que d'enthousiasme : Jean-Noël Pelen. Le mémoire tout à fait remarquable qu'il réalisa sur *La Vallée Longue en Cévenne – Vie, Traditions et Proverbes du temps passé*, en cette année 1973, ouvrait des voies nouvelles ; par la façon dont il associait les approches historique, ethnologique et linguistique, par la sympathie profonde de l'auteur envers son objet d'étude et ainsi par la volonté manifestée de comprendre et d'analyser une culture de l'intérieur. Ce fut sans aucun doute le vrai point de départ de notre projet de recherche (Bouvier, Bremondy *et al.*, 1980 : 2).

La codirection, d'abord sollicitée pour le diplôme de Maitrise, s'est poursuivie les années suivantes dans le cadre d'une recherche doctorale. Celle-ci était particulièrement axée sur la littérature et la mémoire orale, accordant une plus grande attention aux contes et aux chansons populaires. L'intérêt de l'ethnologue dans ce domaine demeure dans « ce qui est constitutif de l'oralité » (Archives sonores MMSH, 2014 : MMSH-PH-4804)[155], dans l'interrogation de ses spécificités, de ses modes de transmission, de tradition. La contribution aux travaux des deux professeurs s'inscrit dans une tradition disciplinaire méthodologiquement plus expérimentée, à l'évidence plus accoutumée à la recherche sur le terrain, qui est celle de l'anthropologie des narrations. Également enclin dans cette période à la revendication de pertinence des terrains régionaux et l'utilisation du magnétophone[156], ce mouvement est marqué par les travaux des « ethnologues des régions », comme Donatien Laurent en Bretagne, Charles Joisten et Christian Abry en Dauphiné, Daniel Fabre en Languedoc, auxquels

---

[153] L'italique est de nous : dans la transcription de l'entretien tel que publié dans la revue *Rives Méditerranéennes* (Bouvier et Ginouvès, 2014), Jean-Claude Bouvier utilise plus volontiers le terme de 'réalité' au lieu de 'vérité'.
[154] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20240228122024741l0 (dernière consultation le 26-09-2024).
[155] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20240228122024741l1 (dernière consultation le 26-09-2024).
[156] La Société d'Ethnologie Française a consacré une journée d'études aux « Mémoires de France » en 1978, dans laquelle sont posées les questions techniques, morales et juridiques de la collecte et de l'avenir des documents oraux (*cf. Ethnologie française*, n.8-4, 1978)

Pelen fait référence (*ibid.*). L'originalité que ce dernier revendique dans son œuvre réside dans son approche de la littérature orale comme une clé d'accès à une connaissance organique de la mémoire et de ses représentations :

> Il m'intéressait beaucoup de dépasser les œuvres isolées, sur lesquelles se penchent les folkloristes, pour la cohérence globale de la mémoire. Qui dit mémoire dit récit et dit représentation de l'histoire (*ibid.*).

La recherche de Jean-Noël Pelen aboutit à la production d'un important corpus de documents collectés sur le terrain entre 1972 et 1978, qui ont ensuite été rassemblés et étudiés dans sa thèse : *Le conte et la chanson populaires de tradition orale en Cévennes rurales d'hier et d'aujourd'hui* (Pelen, 1978). Sous l'impulsion de ses directeurs, Jean-Claude Bouvier et Philippe Joutard, Pelen avait choisi d'enregistrer ses enquêtes (Archives sonores MMSH, 2019 : MMSH-PH-6199)[157], apportant ainsi un regard ethnologique nouveau à leurs travaux. Dans l'entretien avec Maryline Crivello, Pelen décrit ses deux professeurs comme étant à l'époque « inséparables, dans une amitié en quelque sorte militante envers la culture populaire, avant tout "régionale" » (Archives sonores MMSH, 2014 : MMSH-PH 4804). Mais, si l'implication personnelle des deux chercheurs sur les questionnements du « droit à la différence » des langues et cultures minoritaires de France, est attestée à ce moment historique, il convient de souligner la rigueur scientifique qui a sous-tendu cette démarche. Jean Claude Bouvier en trace les contours lors la présentation d'un livre-programme avec les orientations méthodologiques de ce domaine interdisciplinaire :

> Par ailleurs il n'est pas question de confondre cette recherche avec une pratique militante, ni d'aliéner notre indépendance par rapport aux institutions ou groupements engagés dans l'action quotidienne dont peut faire partie tel ou tel d'entre nous. La recherche scientifique a ses exigences propres que nous entendons respecter. **[…]** Mais nous sommes aussi convaincus que la recherche peut et doit se faire avec chaleur et engagement de la personne du chercheur, et qu'elle ne se déshonore pas en s'affrontant aux réalités de son temps et en ayant la volonté de faire avancer la prise de conscience de problèmes fondamentaux (Bouvier, 1980 : 8).

Sur ces fondements, d'autres compagnes et compagnons de route se sont ajoutés au trio des débuts. Pelen témoigne de la vivacité du débat, ponctué de « dizaines, voire de centaines de réunions » au cours desquelles les différents acteurs se sont rencontrés. Outre les figures de proue déjà mentionnées, à savoir Jean-Claude Bouvier, Philippe Joutard, et Jean-Noël Pelen, d'autres personnalités ont participé aux réunions, telles que Christian Bromberger (fondateur de l'IDEMEC) et d'autres ethnologues, ainsi que des chercheurs de différentes régions « comme Christian Abry du Musée dauphinois

[157] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-2021571552453746 (dernière consultation le 26-09-2024).

de Grenoble, Xavier Ravier à Toulouse pour la dialectologie, des historiens de l'École des hautes études en sciences sociales, l'EHESS, comme Jean-Pierre Rioux, qui s'intéressaient beaucoup à cela également » (Archives sonores MMSH, 2014 : MMSH-PH-4804). Une importante contribution a également été apportée par les étudiants issus du département « Langues et cultures régionales » que dirigeait alors Jean-Claude Bouvier ; la plupart parlaient le provençal dans ses variantes, dont ils étaient parfois locuteur naturels (Archives sonores MMSH, 2019 : MMSH-PH-5873)[158] : Henri-Paul Brémondy (1952-2004), Claudette Castell (1947-2015), Pierre Chabert, Nicole Coulomb, Claude Martel, Guy Mathieu. Tout en réalisant leur collecte, tous réfléchissaient au traitement documentaire des archives sonores et contribuaient au développement des fonds. Un « véritable contexte pluridisciplinaire » s'est ainsi formé. Face à l'évidente convergence d'intérêts autour des textes oraux et à l'opportunité de les aborder sous différents angles, il restait un vide à combler : la mise en place d'un lieu de rencontre et de travail en commun. « L'on se disait », explique Pelen : « il faudrait que l'on mette nos intérêts en commun, que l'on crée un espace de référence de ces problématiques sur le local, sur le récit, la mémoire, les langues » (Archives sonores MMSH, 2014 : MMSH-PH-4804). Il est vite apparu que le carrefour académique de toutes ces discussions était Aix-en-Provence, où étaient en effet réunis à la fois la dialectologie, l'histoire orale et l'ethnologie. De ces prémisses est née l'idée de créer un centre, « lieu de rencontres et de travail sur cette confluence », qui allait s'appeler le CREHOP.

4.1.2 Le CREHOP : des ethnotextes au traitement des archives sonores entre recherche et culture

L'initiative de réunir des matériaux de recherche était essentiellement alors une façon de « sortir de la fragmentation disciplinaire, pour aller vers un espace pluridisciplinaire », c'est-à-dire de créer une liaison entre plusieurs disciplines, « pour mieux travailler ensemble » (Archives sonores MMSH, 2019 : MMSH-PH-6199). C'est dans cette dynamique qu'en 1978, le Centre de Recherche sur les Ethnotextes, l'Histoire orale et les Parlers régionaux (CREHOP) de l'Université de Provence voit le jour. Suivant une rigueur (*tauto*)logique, la formulation constitue une synthèse claire de cette rencontre : histoire orale, dialectologie, ethnologie. Comme le souligne Jean-Noël Pelen, dans cet amalgame où naturellement « les mots se mettaient en phrases et en récits » (*ibid.*), la concertation disciplinaire se déroulait autour de ce que l'on appelait

[158] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-202308222056106087 (dernière consultation le 26-09-2024).

les « ethnotextes » (Bouvier *et al.*, 1980), et qui, dans l'intitulé du laboratoire, acquéraient une place de choix. En 1979, la Phonothèque est créée dans un petit bureau au sous-sol de l'Université de Provence. Est-ce la réflexion sur les ethnotextes qui conduit à la création d'une phonothèque au sein du CREHOP ? Il est certainement nécessaire de revenir sur deux termes, essentiels dans cette genèse : « Ethnotexte » et « Phonothèque ». Le concept d'ethnotexte s'inscrit clairement dans le projet d'archivage des entretiens de terrain, développé au CREHOP et, plus largement, au sein de plusieurs laboratoires en France. Ces laboratoires étaient réunis dans le cadre du groupement de recherche du CNRS appelé GRECO des Atlas[159], dirigé par Jean-Claude Bouvier entre 1979 et 1984 (Archives sonores MMSH, 2014 : MMSH-PH-4803) :

> C'est à Aix-en-Provence, dans les années 1973 à 1977, au cours de rencontres entre dialectologues, ethnologues et historiens, qu'a été élaboré ce projet des " Ethnotextes ", qui, après avoir été expérimenté ici ou là, en Provence et dans la région Rhône-Alpes, est devenu, dès 1977, l'un des objectifs essentiels du G.R.E.C.O. pour les années à venir (Bouvier, 1984 : 5)

L'ethnotexte tend à rendre compte de l'association de contextes, dans laquelle les documents oraux issus de la recherche – une personne, une photographie, un son, un document écrit, un objet – acquièrent une compréhension cumulative. En 1980, une publication collective sous le titre *Tradition orale et identité culturelle : problèmes et méthodes* (Bouvier *et al.*, 1980) précise cette définition et propose une réflexion sur la façon dont on peut organiser les sources sonores. Il s'agit de travailler sur les « œuvres » issues de l'oralité, représentatives de l'identité collective d'un groupe local : sur le « discours qu'une culture donnée tient sur elle-même » (Bouvier et *al.*, 1980 ; Archives sonores MMSH, 2019 : MMSH-PH-6199). Le terme de phonothèque est quant à lui emprunté à celui de « phonothèque nationale », institution créée à Paris en 1938 (Decollogne, 1976 ; Calas, 1990), et n'est plus très utilisé de nos jours. Il a disparu au profit de termes génériques (médiathèque, département ou espace audiovisuel par exemple) ou d'autres dénominations comme « archives sonores », « sonothèque », « espace son ». Quoi qu'il en soit, l'histoire de la phonothèque du CREHOP mérite ici d'être rappelée.

[159] En 1962 est créée au sein du CNRS une Commission des atlas linguistiques qui a eu plusieurs appellations : RCP 160 jusqu'en 1977, GRECO 9 de 1977 à 1988 puis GDR 09 (*cf.* Brossier, 2011). Elle a été dirigée par Mgr Pierre Gardette et Gaston Tuaillon (de 1973 à 1979), Jean-Claude Bouvier (jusqu'en 1984 : *cf.* Bouvier, Ginouvès, 2014), et Jean Lanher (jusqu'en 1988), Jean Le Dû à partir de 1989 jusqu'à la fin du programme en 1996 (*cf.* Le Dû 1992- ; Brun-Trigaud, 2020). L'historique de ce groupement est épars et mériterait qu'une synthèse soit publiée avec un inventaire des archives sonores créées dans son cadre.

Dans un article de 1982 de la revue de l'association AFAS[160], *Sonorités*, Marie-France Calas[161] différencie la *discothèque* de la *phonothèque*, en précisant leurs missions respectives. L'objectif de la première est d'acquérir des collections, soit par le dépôt légal[162] soit à titre onéreux, pour les mettre à disposition du public. La seconde a vocation de sauvegarde, s'agissant d'« un lieu où une collection de phonogrammes inédits ou commerciaux est réunie sur un thème précis ou de manière encyclopédique à des fins de conservation » et où la « consultation se fait sur des critères d'accès professionnels » (Calas, 1982 : 17). Huit ans plus tard, en 1990, Calas revient sur cette terminologie, à l'occasion d'un colloque organisé par le CREHOP, à partir d'une question simple : « Une phonothèque : pour quoi faire ? » (Calas, 1992). La réponse, qui s'inscrit dans l'intitulé du colloque « Les phonothèques entre recherche et culture », change la donne : il s'agit d'un « lieu spécifique de mémoire et de diffusion » (Calas, 1992 : 5), où l'expérience des phonothèques régionales est essentielle. C'est d'ailleurs dans le cadre des projets autour des ethnotextes que Marie-France Calas, en 1980, avait soutenu un rapport rédigé par Jean-Claude Bouvier, alors directeur de l'AFAS. Ce rapport, adressé au Ministère de la Culture, visait à créer un réseau de phonothèques régionales en lien avec le service compétent de la Bibliothèque nationale de France (Calas, 1992). En assurant la complémentarité des compétences, le réseau aurait dû coopérer à la normalisation du traitement archivistique pour permettre tous les accès possibles aux sources (Calas, 1992 : 16). Dans une publication du Bulletin de l'Association française des détenteurs d'archives audiovisuelles et sonores au titre provocateur « Le placard ou la phonothèque ? », Florence Charpigny[163] nous en fait le récit :

> Le GRECO a largement participé au débat et, en la personne de Jean-Noël Pelen, a mis au point, pour ces documents oraux des normes d'archivage qui ont été adoptées par la Phonothèque [nationale] contribuant ainsi à tisser des liens solides, par le biais de l'Association Française d'Archives sonores, entre les deux institutions (Charpigny, 1987 : 23).

Avec le recul même si le projet n'a pu voir le jour (Archives sonores MMSH, 2019 : MMSH-PH-6196), cette sollicitation, qui souligne la force proactive du centre d'Aix-

[160] L'Association Française d'archives Sonores est créé à Paris le 2 février 1979 comme section française de l'International Association of Sound Archives (*cf.* Bouvier, 1981). L'association changera d'intitulé sous la présidence de Florence Descamps pour devenir en 2014 « Association des archives sonores, orales et audiovisuelles ».

[161] Directrice du service des « nouveaux supports » issu de la Phonothèque nationale. Ce service est intégré à la Bibliothèque nationale en 1977 (Calas, 2022).

[162] Le dépôt légal des œuvres phonographiques a été institué par une loi du 19 mai 1925 et rendu opérationnel à partir de 1938.

[163] Florence Charpigny, déjà associée au GRECO 09 au moment de la publication, est auteure d'une thèse en histoire intitulée *Tisser son passé : approche théorique et méthodologique d'un corpus d'ethnotextes* (1988).

en-Provence dans le débat national, a sans doute été essentielle pour le développement du CREHOP, avec une augmentation notable des collections ainsi que pour la définition plus solide des normes d'archivage. Tout au long des années 1980, au cours d'une décennie ponctuée de colloques, de journées d'études internationales et de publications[164], se dessine clairement la vocation d'une « phonothèque de l'oral » (Pelen, 1992a) au sein d'un débat scientifique pluridisciplinaire. Il devenait clair que l'évolution de la réflexion ne portait plus tant sur le document enregistré comme objet d'étude légitime ou sur la légitimité des centres eux-mêmes, que sur leur organisation pour « servir aussi bien la recherche que la culture » (*ibid*. : 25). Les phonothèques se retrouvent ainsi idéalement au centre, comme point de rencontre entre le monde de la recherche et celui de la culture : « un carrefour » où des liens sont établis « à propos du recueil, de l'utilisation et de la conservation de l'oral » (*ibid*. : 3). Ainsi, les préconisations d'en faire un lieu de mémoire et non d'oubli convergent sur la nécessité d'assurer une documentation écrite rigoureuse pour rendre les documents accessibles (*ibid*. : 25).

À travers la rédaction des fiches-types, l'organisation de la phonothèque du CREHOP semble être principalement fondée sur une idée centrale : l'unité archivistique documentée est l'enquête enregistrée et non pas le support, comme cela était enseigné dans la formation bibliothécaire largement diffusée parmi les détenteurs d'archives sonores à l'époque. Cette vision nouvelle conduira aux développements de la science archivistique du traitement du son dans les années 1990. En effet, avec l'augmentation de la masse critique des fonds sonores, il ne s'est plus agi seulement de produire des documents ou de les conserver, mais aussi de réfléchir aux problèmes d'archivage et de réutilisation. Comme l'indique Florence Descamps (2019), ce moment historique a marqué une étape majeure vers un tournant archivistique et documentaire des sources orales. Parallèlement à la collecte, un environnement toujours plus professionnalisé s'est alors développé donnant lieu à une ingénierie des archives orales (Descamps, 2019 : 71).

[164] En particulier, deux publications théoriques multidisciplinaires, résultant des colloques, publiées par le CNRS comme des projets (Bouvier, et *alii*, 1980) ainsi que Pelen et Martel, 1992.

4.1.3 Du CREHOP à la MMSH : création d'une phonothèque institutionnelle et évolution du concept d'ethnotexte

La suite de l'histoire du CREHOP, jusqu'à son arrivée et sa permanence actuelle au sein de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, se caractérise par la succession de différents projets de recherche auxquels ses responsables étaient associés. Sans surprise, le statut de la phonothèque et son apport au projet initial ont évolué avec ces expériences, gagnant progressivement en autonomie et en structuration institutionnelle. Cela a permis de mieux assumer le rôle d'acteur « entre recherche et culture » (Pelen, 1992a). De fait, ce développement peut être lu non seulement à partir d'une précision des objectifs de recherche, mais aussi en suivant le cheminement des réformes structurelles successives du CNRS qui ont eu des effets sur l'institution. Par souci de clarté, afin de mieux encadrer l'évolution du concept d'ethnotexte, il convient d'exposer d'abord l'impact de ces réformes. Dans les deux paragraphes précédents, nous avons évoqué le rôle joué par le CREHOP pour la création d'un fonds d'archives orales et, sa place au sein du Greco 13009, dans lequel ont été produits le projet d'ethnotextes et les fiches descriptives de la phonothèque. Or, avec la création en 1986 d'un nouveau Groupement d'Intérêt Scientifique (GIS) historique et anthropologique [165], dirigé par Philippe Joutard et devenu le Groupement de recherche (GDR) du CNRS « Nord-Méditerranée » 097, le fonds du CREHOP intègre le projet pour constituer le noyau d'une nouvelle phonothèque. Situé au sein de la médiathèque du GDR – service associant l'écrit, l'oralité et l'image (Martel, 1994 : 157) – ce groupement marque, comme l'indique Claude Martel[166], une étape supplémentaire.

L'attribution de nouveaux locaux dans les bâtiments de l'Université de Provence, et l'attribution de crédits plus importants de la part du CNRS, bien qu'encore modestes pour garantir une coordination efficace du service tant au niveau scientifique que pour

[165] Ce GIS, puis GDR du CNRS (GDR 097, « Cultures et civilisations méridionales », plus connu sous le nom de « Nord-Méditerranée »), regroupait neuf équipes de recherche : historiens médiévistes, modernistes et contemporanéistes ; ethnologues et ethnolinguistes, géographes, architectes, corsisants et germanistes spécialistes des migrations. Les chercheurs qui participent au GDR acceptent, tout en conservant des séminaires de spécialité, de participer au travail pluridisciplinaire articulé autour de cinq grands thèmes de recherches, dans le champ géographique de l'Europe méridionale : la ville, les comportements économiques, la Révolution française (à l'orée du Bicentenaire), expressions et affirmation des identités collectives, les courants migratoires.
[166] Claude Martel, dialectologue, est ingénieur d'études honoraire du CNRS. Anciennement attachée au GdR9-CREHOP, elle a évolué au sein de l'UMR 7303 TELEMMe (Temps, espaces, langages, Europe méditerranéenne).

l'accueil du public, permettent néanmoins de réunir les conditions matérielles pour impulser un nouvel élan prospectif. La documentation des archives peut désormais bénéficier de l'appui de vacataires. Une branche culturelle de la phonothèque, l'association POL Sud[167], est créée grâce à la Direction des Affaires Culturelles de la région PACA, dans le but de valoriser les fonds déjà conservés à Aix-en-Provence et de collecter des archives sonores auprès de particuliers ou d'associations. Une série de structures-relais, véritables « phonothèques-satellite », sont associées au projet par le biais de ce dispositif. Les nouveaux crédits ont alors permis d'acquérir et d'assurer le traitement des enregistrements du Musée ethnologique de Salagon[168] et de l'Association musicale Mont-Joia[169], ainsi que d'aider financièrement la phonothèque du Musée de la Vallée de l'Ubaye[170]. Mentionnons enfin la création d'une Commission de Documentation au sein de la Fédération des Associations des Musiques et Danses (FAMDT) en 1989, à laquelle la phonothèque a participé. Cette fédération consiste en un réseau de phonothèques de France, rassemblées pour alimenter le débat sur les questions de préservation et de promotion des répertoires musicaux de tradition orale, tout en se proposant comme organe représentatif des associations participantes « auprès des pouvoirs publics et de l'opinion »[171].

Après la nomination de Philippe Joutard comme recteur de l'académie de Toulouse, Gérard Chastagnaret prend la direction du GDR097 « Nord-Méditerranée » de 1990 à 1993. Cette période voit la transformation du GDR en un laboratoire permanent associé au CNRS : l'UMR TELEMMe[172] est ainsi fondée en 1994 et la phonothèque, qui relevait du CREHOP, puis du GIS, puis du GDR097, deviendra naturellement la phonothèque de l'UMR TELEMMe. Les technologies du numérique commencent alors à toucher de près les pratiques de conservation et de communication des archives sonores. Le centre est engagé dans le débat au niveau national et étudie le passage à un système de

---

[167] Association pour l'étude et la valorisation du patrimoine oral et linguistique du grand sud, Bonnechère, Saint-Michel-L'Observatoire.

[168] Une partie du fonds sonore est constitué des archives de l'association Alpes de Lumière qui est à l'origine de la création du musée (*cf.* la notice archivistique : http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?aloId=3639&page=alo&nobl=1 (dernière consultation le 26-09-2024).

[169] L'association est liée aux activités artistiques et de recherche du groupe musical du même nom.

[170] Les enregistrements qui y ont été produits, décrits selon les normes du CREHOP, seront ensuite transférés à la phonothèque du GdR Nord-Méditerranée.

[171] La FAMDT a pour mission de « promouvoir, coordonner et diffuser les actions de recherche, expression, création, formation et éducation permanente ou populaire dans le domaine des musiques traditionnelles et de représenter, à leur demande, les associations membres auprès des pouvoirs publics et de l'opinion » (Statuts de la FAMDT, 2018) : https://www.famdt.com/wp-content/uploads/2023/08/Statuts-FAMDT.pdf (dernière consultation le 26-09-2024).

[172] Sur l'histoire de la fondation de ce laboratoire, voir Archives sonores MMSH, 2014 : MMSH-PH-4804.

catalogage numérique des documents sonores qui facilitera la migration des données des archives papier vers les banques numériques. La recherche ambitieuse d'un traitement standard et homogène de ces documents au sein du réseau des phonothèques de l'oral laisse se dessiner un autre projet : la mise en lien des archives sonores entre les différents centres grâce à Internet. À cette fin, la nécessité de travailler de concert avec des centres du même type et d'étendre le réseau au niveau international apparaît de plus en plus clairement.

Ainsi, entre 1996 et 1997, année charnière de la création de la MMSH, la phonothèque de l'UMR TELEMMe devient porteuse d'un projet de fédération des phonothèques de l'Europe du Sud (Ginouvès, 1997). Un premier volet visait à l'« établissement de liens constructifs et dynamiques avec les structures qui utilisent et traitent des fonds sonores à caractère historique, ethnologique, ethnolinguistiques et/ou ethnomusicologiques sur le domaine méditerranéen » (*ibid.* : 52). Un deuxième volet avait pour objectif de réaliser un état des lieux des archives de l'oral dans les différents pays concernés et d'en comparer les pratiques par le biais d'une enquête par questionnaire. Un troisième volet consistait à « constituer un réseau d'échange » (*ibid.*) avec pour ambition d'aboutir à un système d'analyse documentaire partagé entre les différents pays de la Méditerranée. Tout cela s'est construit avec la conviction que l'affinage et le partage des traitements archivistiques permettraient l'accès à une plus grande quantité de données et donc une meilleure utilisation de l'enquête orale comme source (Ginouvès, 1997 : 52).

Ayant évoqué le contexte de mutation dans les structures de recherche, revenons à présent à leur objet.

Le statut des ethnotextes a évolué parallèlement à ces changements et a perfectionné la portée heuristique de l'enquête, ainsi que celle des archives sonores qui en découlent. En 1992, le moment est venu pour les chercheurs du centre de faire un bilan critique. Jean-Noël Pelen, distingue deux périodes, en soulignant une importante distinction qualitative concernant la contextualisation du « discours » entre les travaux des années 1975-1982 et ceux des années 1983-1990. La première période est marquée par une « définition descriptive ou extensive [des ethnotextes], qui n'énonce pas l'essence de l'objet de recherche » (Pelen, 1992b : 713). Chaque discipline reste liée à ses propres habitudes antérieures : il s'agit ici « d'énumérer une suite d'éléments qui auraient à voir quelque chose ensemble, sans que quelque chose soit lui-même défini » (*ibid.*). D'une certaine manière, la finalité de la recherche est avant tout ancrée dans le

fait même de réaliser une collecte systématique et d'en conserver la mémoire. Nonobstant les distinctions entre recherche scientifique et militantisme telles que stipulées dans la ligne de conduite du programme de 1980 (*cf*. Bouvier *et al*., 1980), ce qui ressort du bilan de cette période est l'impression d'avoir davantage souligné la dimension *monumentale* du document-œuvre, son collectage urgent, plutôt que de relever les *transformations* en cours :

> La dimension patrimoniale conférée à notre démarche tant par le contexte culturel ambiant que par notre propre sensibilité a fait que, peut-être, nous avons par trop d'abord *collecté*, recueilli des *matériaux* à conserver et à préserver, espèces de môles qui protégeraient les cultures populaires, régionales minoritaires, des méfaits du temps et qui témoigneraient de leur dignité (Pelen, 1992b : 715).

La fondation en 1979 de l'AFAS en même temps que celle de la phonothèque d'Aix-en-Provence, dont le premier président était aussi le premier directeur du CREHOP, est significative en ce sens. La deuxième période, identifiée aux années 1983-1990, marque la transition de cette définition extensive ou descriptive des ethnotextes – l'impression d'avoir collecté des *textes* plutôt que des *discours* – « vers la confirmation d'une définition plus interne de cet objet : « le discours qu'une communauté donnée tient sur elle-même » (Pelen, 1992b : 723). Sans nier la légitimité de la démarche précédente, ce qui change, c'est la maturation de la notion globalisante de mémoire orale, inhérente au projet initial. La dichotomie entre 'échantillon' et 'globalité du discours', ainsi que celle entre production littéraire (l'œuvre) et production non-littéraire (la contextualisation), sont résolues dans le même ensemble ; ou finalement considérées en tant « complémentaires et indissociables » (Bouviers et *al*.,1980) :

> La tradition littéraire semble laisser la place au discours non-littéraire, et ce dernier n'est plus restitué par fragments, éclaté dans une thématique que le chercheur ordonne pour partie, mais plutôt donné *in extenso*, dans le respect de sa logique propre. Cette évolution du matériau mis en avant marque certes son évolution intrinsèque – les traditions orales littéraires tendant à disparaitre – mais surtout une modification de l'*écoute*. Moins qu'auparavant, la tradition littéraire ne doit être recueillie pour elle-même. C'est le discours dans son ensemble qui est prospecté, au sein duquel la tradition littéraire n'est qu'une forme parmi d'autres et qui ne prend son sens que relativement à l'ensemble (Pelen, 1992b : 723).

Plusieurs ouvrages publiés au sein de l'université de Provence à cette période, s'appuyant sur des entretiens déposés à la phonothèque de la MMSH, éclairent cette conviction. En effet, dans leurs titres, les témoins sont désignés par leur groupe d'appartenance : « Le Pays d'Arles par ses gens » (Pelen, 1986), « Gens du Val Germanasca » (Dossetto *et al*., 1994), « L'homme et le taureau » (Martel et Pelen, 1990), « Celles qui n'ont pas écrit » (Roche et Taranger, 1995). Voilà quelques exemples de publications de chercheurs qui dans les années 1990 ont déposé dans une phonothèque

la totalité de leurs sources sonores, permettant que puisse être écoutée la parole de ceux avec qui ils avaient construit leur savoir. Cette réflexion, où les témoins sont associés étroitement à la recherche, aboutira ensuite à ce que Jean-Noël Pelen nomme « récit collectif » dans le cadre d'un programme de séminaires tenus entre 1997 et 2000[173]. Une explication de ce nouveau concept est fournie dans la *Note de recherche* publiée en 1999 dans la revue le « Monde alpin et rhodanien ». Son « corps théorique » est décrit comme résultant des diverses expériences scientifiques portées par l'UMR TELEMMe, et développe des indications liées aux notions de « conscience » et de « globalité » du discours déjà présentes dans les ethnotextes (*cf*. Pelen, 1992b : 717).

La première définition que l'on y trouve précise le terme de « conscience » dans le champ de la perception, collective et individuelle, que les détenteurs de savoirs ont de ces connaissances, ainsi que la représentation qu'ils se construisent d'eux-mêmes au fil du temps :

> Chaque groupe d'individus constitué, quelle que soit sa dimension, et chaque individu en son sein construisent la perception de leur *cohérence sur la durée* dans le cadre d'un *récit collectif*. Le partage du récit collectif et l'inscription du *récit biographique* dans ce cadre déterminent le *sentiment d'appartenance* (Pelen 1999 : 98)

Nous lisons plus loin que le récit consiste en un « ensemble d'*événements* de tous ordres » et qu'il est « sans cesse produit au travers d'*œuvres* et selon des modes d'*énonciation* ou de *réalisation* divers » (*ibid*.). Cette multiplicité, explique Pelen, « équivaut à autant d'*actes* singuliers qui permettent d'appréhender le récit dans les formes de l'*action* » (*ibid*.) ; ceci implique que « chacun participe à sa production – à partir de sa position singulière d'énonciation – comme à sa réception » (*ibid*.) L'articulation de ce concept est nécessaire pour définir finalement le récit collectif comme une « entité plurivoque et hétérogène, par essence inachevée » (*ibid*.). Ici, c'est le concept original d'ethnotexte qui doit être reformulé, les ethnotextes étant désormais reconnus comme « l'un des matériaux du récit mais non le récit lui-même » (Pelen, 1999 : 100). Pelen admettra plus tard :

> Je pense que le terme ethnotexte s'est heureusement reforgé dans récit collectif. Parce que, tel qu'il a été conçu, il était à mon avis trop marqué par son contexte de création. Il était la réponse à la question qu'il posait. Il s'autoproblématisait. Tandis que le récit collectif produit des objets extérieurs à sa conceptualisation. Aussi, peut-on avancer et approfondir. C'est un raccourci : la

[173] Le programme « La production du récit collectif » a été mené dans le cadre de l'UMR TELEMMe, dirigé par Jean-Noël Pelen. Il n'a jamais été publié mais il est accessible sous la forme de 50 enregistrements (42h) : Archives sonores MMSH, *Fonds Jean-Noël Pelen, Corpus La production du récit collectif,* 1997-2000 : https://calames.abes.fr/pub/#details?id=FileId-1371 (dernière consultation le 26-09-2024).

> notion de récit collectif a une valeur heuristique bien plus grande que celle d'ethnotexte » (Pelen *et al.*, 2014 : 233)

En 1997, à l'heure de la création d'une Maison méditerranéenne des sciences de l'homme avec le soutien de l'université de Provence, tels sont les thèmes qui dominent la réflexion. L'on peut déjà y voir les éléments de base qui ont nourri par la suite les stratégies d'organisation de ce savoir mises en place à la phonothèque de la MMSH, et telles que nous avons pu les observer. La considération du récit collectif comme une œuvre *essentiellement inachevée*, ouverte, et la volonté d'augmenter la masse critique de données grâce à une fédération de ressources en réseau, apparaissent comme deux aspects fondamentaux d'un même projet : il s'agit de placer le document dans un ensemble organique et de prendre en compte la pluralité de ses significations. Les possibilités ouvertes par Internet, l'interaction du public avec la gestion des archives sonores et l'avancement de la recherche dans le domaine des Humanités numériques ne feront qu'amplifier sa portée au fil des ans.

4.2 Approcher l'archive

C'est dans ce contexte que la nécessité d'une enquête ethnographique sur le terrain s'est imposée à nous avec toute sa vigueur, permettant de mieux comprendre comment les principes opérationnels hérités du CREHOP se concrétisent dans la mise en œuvre effective d'un dispositif d'archivage de collectes orales à l'ère du numérique. Après avoir souligné la diversité des interprétations possibles des documents sonores et la subtilité de leurs significations, notre démarche a visé à interroger les stratégies archivistiques déployées pour parvenir à une connaissance cumulative des fonds traités. De cette manière, l'exploration de l'aspect matériel du traitement des documents, facilitée par l'intégration au sein de l'équipe de la phonothèque en tant qu'opérateur, a contribué à reconstruire les mécanismes d'attribution de sens garantissant la conservation et la transmission tant physique qu'intellectuelle des archives. Pour ce faire, une immersion personnelle dans les rouages de ce dispositif, en s'appuyant sur notre propre expérience d'écoute, s'est avérée indispensable.

4.2.1 Négocier l'accès à un cadre institutionnel

30 octobre 2017. C'est à l'occasion du vingtième anniversaire de la fondation de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, en qualité de stagiaire, que je fais connaissance pour la première fois des lieux et du personnel de la phonothèque. La

responsable du service, ayant validé avec intérêt ma candidature pour une période de formation et d'observation au sein du centre, me demande d'avancer de quelque jours le début du stage, initialement prévu en début de novembre. La participation à un colloque international au Mexique et son déplacement pendant un mois, explique-t-elle, l'empêcherait autrement de m'accueillir personnellement ; un indice de bienveillance envers ma présence au sein du service.

8h30, MMSH. Arrivé sur le site, c'est la personne d'accueil qui m'indique le chemin pour le bureau de mon rendez-vous au sein du campus. Les premières impressions ne correspondent pas à l'imaginaire des lieux d'archives qui pourrait être présent à l'esprit d'un néophyte comme moi. Des imaginaires fantasques, teintés de cinématographie ou de la rhétorique du 'rat de bibliothèque', bien plus adaptés à un bâtiment historique, où la lumière se fraye son chemin à travers d'innombrables obstacles, vieux livres, registres, objets. Une conception erronée qui s'attache à une sombre idée reçue du rôle des centres de conservation, de la mémoire et du passé : je suis pris par surprise par la force de mon inadvertance. La structure du campus universitaire qui abrite les archives est, au contraire, d'architecture épurée, lumineuse grâce aux transparences vitrées et au béton blanc. Quatre bâtiments s'ordonnent en rectangle autour d'un jardin végétalisé. Pour accéder au secteur des archives et à la phonothèque, il me faudra d'abord atteindre le bâtiment situé du côté gauche, en traversant la cour qui prolonge le hall d'accueil. Les étagères aménagées au-delà des grandes fenêtres qui bordent le lieu, exposent une collection de livres. La sensation du silence, immédiatement perceptible, ne correspond pas non plus à mes attentes pour un centre universitaire. Pas de chuchotements, pas d'effervescence acoustique. Peu de monde semble animer la vie du campus. Dans mes notes, je souligne que c'est le gazouillement des oiseaux qui marque davantage l'empreinte sonore du lieu. Un préambule qui éveille et sensibilise à l'écoute ? Mes oreilles sont alertées.

Une fois à l'intérieur du nouveau bâtiment, les enfilades de livres de la médiathèque, aperçues depuis l'extérieur, guident mon chemin vers la petite aile réservée à la phonothèque, où deux portes accueillent le visiteur. Frappant à la première, je me présente avec un français encore quelque peu hésitant, répétant mentalement les phrases que j'avais composées en cours de route : « Bonjour, je m'appelle Matteo Cialone, je suis le nouveau stagiaire, ethnomusicologue, vous m'aviez donné rendez-vous... ». L'équipe est déjà au travail. La responsable du service, assise devant son écran d'ordinateur, prend un moment pour se recentrer. Quelques mots sur les termes de notre rencontre suffiront pour que la conversation devienne

plus informelle. Dans un registre différent de celui de nos échanges électroniques, je suis ainsi accueilli au sein du service sur un pied d'égalité : « maintenant que nous travaillons ensemble, nous pouvons nous tutoyer. Avec toute l'équipe, nous nous tutoyons ». Sans hésitation et avec un certain empressement à me faire part de l'expertise et les fonctions de ses collègues, Véronique Ginouvès, la responsable, présente le personnel avec qui elle partage la salle. Âgées de vingt-cinq à trente-cinq ans, trois archivistes en formation occupent les autres postes du bureau. Toutes contractualisées pour de courtes périodes, variant de cinq mois à un an, elles esquissent en quelques phrases leur travail en cours. Le premier instantané que je recueille lors de ce tour de table me présente exceptionnellement l'ensemble des étapes de la vie d'un document au sein de l'institution. Faite exception pour la collecte, inévitablement soumise à la temporalité plus clairsemée des dépôts, j'apprends de ces brèves présentations que chaque archiviste consacre son travail au traitement d'un maillon particulier de la chaîne archivistique, et ce, au sein de différents fonds. Anissa Adgharouamane s'occupe alors de la cotation des supports et de l'inventaire physique d'un fonds – le classement des documents. Hélène Colombié de l'inventaire d'enquêtes et de leur numérisation à des fins de conservation – la conservation des documents. Claire Grégoire est en charge de la création d'une référentiel multilingues pour les contes de tradition orale – ce qui relève de la communication, sous la forme de la création d'instruments de recherche. Sous la direction de cette dernière, la communication des archives constituera pour moi le premier volet de l'apprentissage à la phonothèque d'Aix-en-Provence. Dans ce contexte, la mission qui m'est confiée suggère déjà quelques indications préliminaires à l'analyse. Tout d'abord, il n'est pas jugé nécessaire d'accomplir une formation qui doit suivre de façon successive chaque étape de la chaîne archivistique. Deuxièmement, commencer par le dernier maillon de la chaîne de traitement ne constitue pas un interdit. Troisièmement, dès le début de la formation le stagiaire est sensibilisé à la communication des archives, ce qui révèle, comme je l'aurais découvert au fil de mon expérience, l'importance stratégique de cette mission au sein du centre.

Avant de me plonger dans cette mission, la responsable tient, à me guider à travers les lieux et à me présenter le personnel que je côtoierai pendant toute la durée de mon séjour au sein du service. Je remarquerai par la suite que cette délicate attention est réservée à chaque nouvelle recrue. Ma visite débute par le bureau adjacent, une pièce de taille plus modeste que la première, étroite et allongée. Avec deux postes de travail alignés le long du mur, des étagères, des boîtes, des classeurs d'archives, elle donne l'impression d'un espace exigu et pourtant bien rempli. Le bureau abrite la station de

numérisation, équipée d'une variété d'instruments de reproduction sonore. Parmi eux, l'affiche d'une campagne pour la protection du patrimoine culturel attire le regard avec ses couleurs vives, contrastant avec la luminosité ambiante. Malgré la faible exposition à la lumière du jour, on m'expliquera expressément qu'il est important de ne pas ouvrir les rideaux de la seule fenêtre présente dans la pièce, afin d'éviter que la lumière n'affecte le bon fonctionnement des machines et des supports.

C'est ainsi que je fais la connaissance d'une nouvelle personne au sein de l'équipe. Hélène Giudicissi, partageant le même prénom que l'archiviste évoquée précédemment et plus âgée des autres employées, occupe le poste le plus proche de la fenêtre. Son espace de travail, l'un des deux agencés dans la salle, s'intègre dans l'environnement encombré qui l'entoure : une étagère soutenant ce que j'aurais découvert être deux magnétophones la surplombe, un autre magnétophone est rangé sur sa gauche, tandis que d'autres éléments de la chaîne audio sont montés en rack sur sa droite. Au premier coup d'œil, émergeant du dédale de fils reliant différents appareils, je parviens à distinguer clairement seule une platine tourne-disques. En ce début de matinée, Hélène se consacre non pas à la numérisation ou à la reproduction de documents sonores, comme le laisserait penser l'aménagement de son espace de travail, mais plutôt au classement de documents papiers. Lorsque notre arrivée l'interrompt, elle prend volontiers la parole pour esquisser brièvement son expérience à la phonothèque. Contrairement aux autres membres de l'équipe, Hélène n'a pas suivi un parcours universitaire axé sur les métiers des archives et du patrimoine, mais recouvre à la phonothèque un poste détaché de l'éducation nationale pour une durée de trois ans. Au fil de nos échanges ultérieurs, elle partagera avec moi le fait d'avoir entrepris ce nouveau chapitre professionnel après avoir surmonté des défis personnels dans son précédent métier. C'est au cours d'un bilan de compétences qu'elle découvre son intérêt pour les métiers des archives et des bibliothèques, un domaine qui lui était « complètement inconnu » jusqu'alors, et dont elle acquiert les compétences sur le tas. Avec la discrétion qui la caractérise, presque en voulant justifier sa position par rapport autres membres de l'équipe, Hélène qualifie son travail de « service gratuit » pour la structure d'accueil, précisant qu'elle continue à être rémunérée par son ancien employeur. De fait, grâce à un contrat plus long que celui des autres employées, elle occupe un rôle stratégique dans le suivi du traitement des fonds du centre, soutenant la responsable dans la gestion administrative des contrats de dépôt et des droits de diffusion futurs.

Alors que nous discutions des défis et des perspectives du service, notre échange a été interrompu par l'arrivée d'une quatrième personne, chargée de transmettre un message à la responsable de la phonothèque. Comme cela se produira à d'autres occasions au cours de ma fréquentation du centre, en raison des sollicitations, réunions et rendez-vous multiples auxquels Véronique se consacre quotidiennement pour ses fonctions institutionnelles, je me retrouve impliqué de manière imprévue à l'échange d'informations en cours. Il s'agit pour moi d'un contexte d'observation privilégié, auquel je suis admis en toute transparence, me permettant d'assister à la genèse des réflexions, décisions ou critiques formulés au sein du service. En conclusion, la responsable du service des périodiques à la médiathèque, que j'ai identifiée plus tard, m'invite chaleureusement à se joindre à l'équipe des bibliothécaires qui s'apprêtent à préparer du café. Ce moment informel, auquel participe la presque totalité de l'équipe de la médiathèque au quotidien, marque le début de ma première journée et beaucoup d'autres à la phonothèque de la MMSH, dans un esprit partagé du temps et des lieux de travail. Pour Véronique, qui me demande de la suivre à nouveau, c'est l'occasion de me présenter à l'ensemble de l'équipe. Son engagement à faciliter l'intégration, à promouvoir la transparence dans la communication et à encourager le partage d'informations sur les projets au sein du service, dévoile en filigrane un trait essentiel de son éthique professionnelle. Celle-ci, comme nous le verrons, guide la gestion des archives sonores dont elle a la responsabilité.[174]

À l'entrée de la médiathèque de Sciences humaines et sociales de la MMSH, un petit espace aménagé derrière le bureau de prêt, de manière à rester invisible au public, accueille déjà un cercle de personnes sirotant leur café. L'atmosphère y apparaît informelle et détendue. Un lien étroit, empreint d'amitié, entre le personnel de la bibliothèque est décelable dans la pratique de la bise qui précède chaque matin, presque rituellement, le moment du café. Bien que quelque peu étonné d'être associé dès le début à cette pratique, je relirai ensuite ce petit rituel comme un signe d'inclusion envers les nouveaux arrivants. Comme si l'on rentrait de droit, simplement par le fait d'y être, dans le partage de la même proximité, consolidée dans le temps, que celle des employés du centre. J'exprime ma gratitude pour l'accueil chaleureux. Ce qui me

[174] Les données relatives aux échanges avec la responsable résultent de conversations informelles, de collaborations dans le cadre de communications lors de séminaires de recherche, de la co-réalisation de trois entretiens enregistrés autour du dépôt de fonds d'archives, de la co-rédaction de deux articles pour des revues à comité de relecture, ainsi que de la traduction en italien de deux articles qu'elle avait initialement rédigés en français. En ce qui concerne ma proposition initiale de réaliser un entretien en face-à-face, elle a été gentiment déclinée, renvoyant, pour toute source d'information sur le traitement archivistique mis en place à la phonothèque, à la publication régulière d'articles et de billets de blog.

donnera immédiatement, et sans en être intimidé, la possibilité d'expliquer les raisons de ma présence dans le service pour quelques mois et introduire mon intérêt d'ethnomusicologue pour les pratiques de traitement et d'écoute des archives sonores. Ma maîtrise non irréprochable de la langue française semble encourager davantage les autres à s'exprimer. Les premières conversations se concentrent spontanément sur l'histoire des lieux. Pour souligner l'importance scientifique du service, le responsable à l'époque de la médiathèque, Olivier Dubois, n'hésite pas à plonger dans le sujet en mettant en avant la vaste collection de bibliothèque en langue arabe, qu'il qualifie fièrement de « parmi les plus importantes de France », comptant plus de 40 000 volumes sur les 140 000 conservés. La vocation de la structure, est-il expliqué, est de collecter les ouvrages en sciences humaines et sociales dont la thématique principale porte sur l'aire méditerranéenne, les études africaines et les mondes arabes et musulmans. La conversation nous oriente vers la découverte des collections ethnologiques et ethnomusicologiques du centre où l'on trouve également des publications liées aux sources sonores conservées dans les archives. Dans un renversement de perspectives, ce sont ainsi les médiathécaires qui conduisent les premiers l'enquête à mon égard. Bérengère Clément, en poste depuis l'ouverture de la MMSH en 1997 et proche alors de la retraite, me demande des retours d'utilisateur d'archives et bibliothèques universitaires italiennes. Une vieille publication d'Umberto Eco (1986 [1981]), sur ce qu'une bibliothèque *ne devrait pas être*, pourrait ici aider à esquisser le fonds de notre échange. Le philosophe, non sans l'ironie qui caractérise certains de ses écrits, argumente sur ce qu'il désigne en tant que « problème final » des bibliothèques : à savoir, le choix entre la protection des livres et le désir de les faire lire (*ibid.*). La posture consistant à rendre la bibliothèque de la MMSH ouverte et facile d'accès, dédiée au lecteur et à ses besoins, y est défendue avec enthousiasme par les bibliothécaires. Une approche qu'Olivier considère commune à tous les services de la médiathèque.

Relisant *a posteriori* ces premières expériences au cœur de mon enquête, il me semble que cette dynamique d'ouverture favorisant le partage et se réinventant pour chaque nouvel agent, telle que j'ai pu l'observer pendant le temps de ma permanence, laisse entrevoir des répercussions significatives à deux niveaux. D'une part, au sein de l'équipe, dans l'optique d'encourager une attitude collaborative où chaque membre, y compris le stagiaire, trouve pleinement sa légitimité et sa liberté de parole et d'action. D'autre part, dans l'intérêt des nouveaux arrivants, proposant de les sensibiliser dès le départ à un travail, celui de l'archiviste ou du médiathécaire, qui ne peut pleinement s'épanouir que dans une dimension de collaboration mutuelle.

En réexaminant mes premières observations, une deuxième constatation émerge. La disparité dans le nombre de membres du personnel est manifeste, avec huit personnes affectées à la médiathèque, cinq pour la phonothèque, sachant que l'équipe peut fluctuer en fonction des contrats. La distinction de statut entre les bibliothécaires et les phonothécaires accentue cette différence. Malgré la pressante nécessité de gérer et documenter « déjà plus de 8000 heures d'enregistrements, en constante augmentation » (note du carnet de terrain, conversation avec Véronique Ginouvès, 31-10-2017)[175], une réalité régulièrement soulignée lors des présentations, la structure se voit contrainte de réorganiser périodiquement son équipe en fonction des disponibilités budgétaires ou des subventions provenant des programmes de recherche auxquels elle participe. Ces observations mettent en lumière une dynamique saisissante : tandis que le service des bibliothécaires démontre une cohésion et une stabilité relative au fil du temps, la phonothèque, quant à elle, se démarque par la nécessité de mettre en place un protocole efficace de techniques de travail et de faciliter la formation rapide du personnel. Dans un environnement professionnel aussi instable, c'est la mise en place d'un tel dispositif voué à la collaboration et au partage qui permet à la phonothèque d'accomplir ses missions de conservation et de mise à disposition d'archives. J'en aurai fait l'expérience tout au long des cinq mois de ma première permanence dans le centre, qui ont été déterminants pour façonner ma maîtrise des principaux outils du phonothécaire, ainsi que par le retour sur le terrain après le stage, afin d'approfondir ma compréhension des stratégies personnelles d'écoute et d'interprétation des documents par d'autres, par l'observation et la réalisation d'entretiens semi-directifs.

4.2.2 L'organisation au quotidien du travail d'un centre d'archives sonores : une question d'écoute

30 octobre 2017. 9h15, phonothèque MMSH. Revigoré par le café et désormais formellement intégré à l'équipe, mon travail commence par la création de courts résumés destinés à l'élaboration d'un référentiel des titres uniformes des contes oraux. Le projet, lancé en 2016 dans le cadre du consortium « Archives des ethnologues »[176],

[175] Voir aussi : https://ethnologia.hypotheses.org/87 (dernière consultation le 26-09-2024).

[176] Fondé en 2011 dans le cadre national de la Très grande infrastructure de recherche Corpus (TGIR Corpus-IR) et intégré en 2013 à la TGIR Huma-Num, le Consortium relève d'une collaboration étroite entre les ethnologues et les archivistes, travaillant conjointement à la sauvegarde et à l'accessibilité des matériaux de terrain collectés lors de missions ethnologiques (Melka, 2014).

m'est exposé comme novateur, visant à indexer de manière interopérable les récits de tradition orale collectés sur le terrain. Partageant le bureau avec Claire, je me consacre entièrement à la mission qui m'a été confiée. À ce stade, l'objectif n'est pas tant d'écouter des enregistrements sonores que de préparer au préalable des notices permettant l'indexation des contes populaires par types, selon la classification internationale Aarne-Thompson-Uther (*cf*. Ginouvès, 2011a ; Cialone-Grégoire, 2018). Les outils mis à ma disposition indiquent clairement qu'il ne s'agira pas d'un travail individuel. La phonothèque utilise largement les services de bureautique partagée de Google. Je suis ainsi associé au document de texte du projet sur le référentiel, ce qui permet aux autres membres de l'équipe impliqués d'en suivre l'avancement, favorisant ainsi les échanges en vue de la validation des contenus et la publication en ligne. Les projets à la phonothèque se chevauchent, la contrainte de personnel fait que même le stagiaire en formation peut se retrouver chargé de plusieurs tâches, d'être associés à plusieurs projets en cours et à autant de documents partagés. Je n'aurai que le temps d'assimiler les directives de ma mission initiale et de commencer à rédiger les premiers résumés en français et en anglais avec le support du manuel Aarne-Thompson-Uther. Quand en fin de matinée, après avoir traité d'autres engagements qui la tenaient occupée, la responsable prendra le temps de se consacrer personnellement à ma formation. Je serai ainsi à nouveau dirigé vers le bureau de numérisation adjacent, cette fois-ci pour entamer le travail d'écoute en vue de la création des fiches archivistiques.

Étape essentielle pour la description des archives sonores, la création de fiches constitue le travail principal du phonothécaire d'Aix. Les genres de supports auxquels faire face sont variés, tout comme la typologie de sources. Ces dernières proviennent de lieux géographiques différents, enregistrées dans des langues diverses et réalisées avec des méthodologies d'entretien adaptées en fonction de la discipline du chercheur. Les fonds, répartis selon les quatre grands axes des premières collections du CREHOP, couvrent les domaines de l'ethnologie (35%), de l'histoire orale (32%), de l'ethnomusicologie (18%) et de la linguistique (10%), s'étendant sur toutes les rives de la Méditerranée, avec une ouverture croissante vers le Proche et Moyen-Orient ainsi que l'Afrique. Ces pourcentages, dont les volumes sont estimés par la responsable (Cialone et Ginouvès, 2020), témoignent du caractère composite du patrimoine sonore conservé. Pour y faire face, le phonothécaire, souvent sans expérience préalable dans la gestion des sources orales produites dans le domaine de la recherche – et ce, même s'il est formé aux métiers des archives et des bibliothèques – se trouve obligé de développer des stratégies d'écoute et de compréhension adaptées.

Dans la contrainte du départ imminent de la responsable pour le Mexique, je suis confronté à l'apprentissage rapide mais exhaustif de nouvelles tâches à accomplir durant son absence pendant un mois. Un poste m'est attribué dans le bureau de numérisation, à côté d'Hélène. S'ensuit une brève instruction sur ce qui est attendu de ma part. Ma deuxième mission consistera à écouter des enregistrements sonores et à annoter des détails utiles à la réalisation des fiches archivistiques. Une fois ces fiches validées par l'équipe, à travers la relecture à partir des documents partagés, il s'agira de procéder, avec l'aide d'Hélène, à l'insertion de ces contenus dans la principale base de données du centre : *Ganoub*[177]. Afin de conformer ma mission aux exigences de description standardisée, un exemplaire papier du guide de traitement des archives sonores, dont la responsable a été co-auteure, est mis à ma disposition (Ginouvès, 2001 [1994]). Pour faciliter mon apprentissage et me permettre de commencer immédiatement à travailler, les principales indications à retenir me sont aussitôt transmises via un document Google Doc (Table 5).

Titre de l'enquête
Numéro d'inventaire
Cote
Enquêteur
Informateur
Lieu de l'enregistrement
Date de l'enregistrement
Qualité du son
Questions juridiques et éthiques (avis)
Résumé
Mots-clés
Noms cités
Dates citées
Périodes citées
Œuvres interprétées ou citées

Table 5 : Document Google Doc à utiliser comme modèle de description.

[177] Il est à noter qu'en 2024, bien que les liens vers la base de données *Ganoub* demeurent accessibles, l'accès aux archives de la Phonothèque de la MMSH s'effectue désormais via le Catalogue en ligne des archives et des manuscrits de l'enseignement supérieur (Calames) : https://calames.abes.fr/pub/mmsh.aspx (dernière consultation le 26-09-2024). L'équipe de la phonothèque de la MMSH a mené un projet de rétroconversion et de refonte du catalogage de l'ensemble des fonds d'archives de la Médiathèque, dans le but de garantir la stabilité de l'accès ainsi qu'une meilleure interopérabilité des données. *Cf.* https://phonotheque.hypotheses.org/47061 (dernière consultation le 26-09-2024).

Ce petit canevas, avec les indications en gras soulignant les éléments qui nécessitent la plus grande attention, sera ma boussole pour m'orienter dans le monde sonore des archives que j'ai la tâche de traiter. La trame des éléments structurels à rechercher y est succincte. Néanmoins, elle m'aidera à pénétrer les méandres de l'écoute. Si ma question fondamentale sur la manière dont s'organise l'*écoute* institutionnelle des archives sonores, peut ici trouver une première réponse décelée au sein de ce modèle, à l'évidence cela n'explique pas ce qui est de l'*entendre* institutionnel des contenus d'enquêtes. Je réaliserai, avec la force de l'expérience, que les indications techniques d'écoute, bien qu'utiles, ne suffissent pas à elles seules à la rédaction des notices. Chaque enregistrement, chaque voix d'intervenant étant unique à chaque entretien, exige une analyse adaptée. Cela découle de l'engagement de l'auditeur, de sa capacité à mobiliser son sens de l'ouïe et ses compétences interprétatives. Il s'agit de plonger dans le monde sonore de chaque document tel qu'il a été capté au moment de l'enregistrement, comme s'il en était lui-même une partie intégrante.

Avec la formation que j'ai reçue, il est décidé que je serai assigné au traitement déjà en cours d'un corpus, issu du fonds de l'ethnologue Pierre Laurence, sur les hautbois populaires des Cévennes. Puisque les supports physiques ne sont que partiellement numérisés, la première étape consistera à convertir le signal des cassettes audio déposées à la phonothèque en fichiers audio numériques. Ainsi, en utilisant le classeur partagé contenant les notes de catalogage des supports physiques du fonds, je commence par vérifier l'état d'avancement de la conversion en cours. Je repère les cotes manquantes encore à numériser et je signale à ma collègue mon besoin de rechercher les supports correspondants. De manière séquentielle, cette démarche me conduit à la réserve, située dans une autre aile de la structure, juste en dehors de la médiathèque. La pièce, de dimensions modestes, se présente avec une ambiance plutôt sombre, tandis que la température y est notablement plus basse qu'à l'extérieur. Cela s'explique par les exigences de conservation des supports physiques, la température étant constamment maîtrisée par un climatiseur-déshumidificateur, avec pour seule source lumineuse des éclairages néon. Disposées de façon à former deux petits couloirs, je parcours les étagères et repère les emplacements qui m'intéressent en consultant les numéros de catalogage en matière plastique fixés au dos des documents. Cet agencement s'offre à la vue comme une variété de supports disposés sans distinction de type, mais suivant un ordre alphanumérique progressif. Principalement constituée de bandes magnétiques et de cassettes audio, la réserve de la phonothèque renferme également des DAT, CD, minidisques, ainsi qu'une série moins importante d'archives

audiovisuelles, Betacam et VHS. En ce qui concerne le lot de supports à prélever pour la numérisation, il est exclusivement constitué de cassettes audio.

Une fois le matériel collecté et de retour dans la salle de numérisation, il sera nécessaire d'utiliser le lecteur de cassettes intégré dans le module rack. Sous la direction de Véronique, au cours de la matinée, j'apprends à configurer la station de numérisation à cet effet. Tout est pré-réglé, et les actions à effectuer par l'opérateur sont minimes. Initialement, il faudra sélectionner l'outil dédié à la lecture de notre support depuis l'amplificateur, en tournant la molette jusqu'à centrer la position marquée par l'autocollant « K7 ». Cela activera le circuit dans la chaîne hi-fi, permettant la reproduction et l'écoute de la cassette d'archives. En ce qui concerne la conversion du signal analogique proprement dite, on fait appel à la carte son qui s'active lors du démarrage de l'ordinateur du poste de numérisation. Une fois ces étapes complétées, ne reste plus qu'à ouvrir le logiciel professionnel d'édition numérique, et à choisir le bon canal de transmission du signal. Je commence l'enregistrement en appuyant sur le bouton rouge très repérable sur le terminal, « Rec », puis je lance la lecture de la cassette analogique qui sera reproduite et convertie par le biais du dispositif : « Play ». Je prends note de la procédure à suivre pour les opérations similaires à venir. Seulement quelques recommandations supplémentaires sont encore fournies au stagiaire avant qu'il ne devienne autonome dans son travail. Tout d'abord, on lui enjoint de ne pas utiliser l'ordinateur en cours de numérisation, car cela peut provoquer une altération du signal. La deuxième recommandation, plus évidente, demeure sous les yeux de quiconque utilise la station de numérisation. En effet, sans avoir besoin de le rappeler à chaque novice et en mémoire future pour l'archiviste sonore déjà expérimenté, une étiquette apposée sur le bureau impose également d'éteindre les dispositifs électroniques pouvant produire des interférences dans la bande audio. Je coupe mon téléphone portable, enfile mon casque pour ne pas déranger ma collègue, prends papier et stylo pour noter les informations saillantes nécessaires à la rédaction de la notice archivistique. Le moment est venu de m'immerger dans l'écoute, la première, durant un temps de 49 minutes tout juste.

Les consignes sont données. La formation de base, essentielle pour lancer le stagiaire dans le traitement d'un document, n'aura pris que quelques heures. Il sera tout de même possible d'échanger par la suite sur les premiers résultats du travail, afin d'en soigner les détails. Une fois le dispositif de lecture en marche et les indications pour une écoute structurée des enregistrements à des fins archivistiques fournies, c'est l'expérience personnelle avec les archives elles-mêmes, la faculté d'en apprécier les

contenus techniques et intellectuels, qui façonnera définitivement l'apprenti phonothécaire de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme. Première impression : la qualité du son est « moyenne ». Je formule mon évaluation en raison d'un bruit de fond persistant, en me référant au manuel de documentation qui m'a été fourni, et qui décline ce paramètre sur une échelle de cinq points, de très bon à très mauvais (Ginouvès *et al.*, 2001 : 57). Véronique m'aidera par la suite à traduire ce bruit parasite en une description technique précisant les défauts du son écouté : « ronflement »[178]. Je saisis l'information dans la fiche et je poursuis l'écoute. La prise de notes à la main est laborieuse et prolonge le temps de travail. Ne pouvant pas utiliser l'ordinateur du poste, je décide alors d'installer le mien près de la station de numérisation. La configuration que j'ai trouvée me convient : ce sera ainsi pour les prochaines écoutes à réaliser pendant la numérisation des supports. L'entretien commence en *medias res*, la discussion n'est pas enregistrée depuis le début. Il me faudra du temps pour m'habituer à l'accent particulier de l'informateur. Mon français, encore à un stade intermédiaire, ne facilite pas la tâche. Initialement, je cherche à comprendre le sens général et le propos de la discussion en cours. Au fur et à mesure que l'entretien avance, j'y deviens de plus en plus familier. L'entretien se déroule autour des souvenirs de l'interviewé qui évoque le jeu du hautbois et du tambour dans les années 1930. Je comprends que le thème principal tourne autour de la musique de danse festive dans un lieu appelé /*ɛg.viv*/. La notation du toponyme constitue l'une des informations essentielles à inclure dans mon compte rendu d'entretien. N'ayant pas cette connaissance immédiate et ne pouvant pas faire de recherche sur Internet sur le moment, je devrai revenir en arrière ultérieurement pour vérifier : « Aigues-Vives ». S'ensuivent des informations sur la fête votive à laquelle participent les hautboïstes de Sète spécialement engagés pour l'occasion, sur la longue formation musicale des musiciens par transmission orale, sur les genres musicaux les plus représentés, le contexte d'organisation et la sociologie des participants. Je note le *timecode* des passages qui me semblent les plus importants. Une fois la numérisation terminée, je prends le soin de suivre les instructions indiquées sur le classeur partagé : « copier au fur et à mesure du traitement sur emc01\Users\[…]\HAUTBOIS », assurant ainsi une copie de sauvegarde sur le serveur local. Étant au fait des problèmes spécifiques de conservation numérique et du risque de perte de fichiers, la phonothèque veille

[178] Le phénomène du ronflement se manifeste par des bruits de nature électrique ou électronique, tels que des « buzz ou des hums », qui surviennent lorsque des micros ou des câbles de micro captent des émissions électromagnétiques générées par des appareils électriques. Ce défaut du son enregistré se caractérise par sa nature « musicale », les tonalités émises correspondant fréquemment à la fréquence fondamentale du réseau électrique (50 Hz en Europe et 60 Hz aux États-Unis).

ainsi à diversifier les emplacements de conservation, ses réserves dématérialisées[179]. Maintenant, je pourrai revenir à loisir sur les parties du document numérisé qui m'intéressent le plus, sans risquer d'endommager l'original. La première étape de la numérisation pour la conservation étant achevée, il est temps de passer à l'analyse.

Le processus de traitement pour un seul document commence à se dessiner comme une activité exigeante. Le temps de travail nécessaire est conséquent. L'expérience m'aidera à comprendre que l'estimation souvent présentée par l'équipe de la phonothèque lors des visites ou des formations, que chaque document sonore peut nécessiter jusqu'à quatre heures de traitement pour obtenir le résultat final en vue de l'archivage, n'est pas infondée. Pour certains, comme Maryasha Barbé, d'abord stagiaire puis archiviste contractuelle pendant quatre mois, formée à l'université d'Aix-Marseille aux métiers des archives et des bibliothèques, le temps de travail pour ce type d'opération est « super varié » :

> Alors Madame Ginouvès nous avait dit : une heure d'enregistrement est égale à quatre heures de travail. Moi, il y a des enregistrements sonores qui durent trois heures sur lesquels je peux passer une heure. Et il y a des enregistrements de 20 minutes sur lesquels je peux passer quatre heures (Entretien avec Maryasha Barbé, 2019)

Si l'échelle temporelle du traitement archivistique n'est quantifiable que par une estimation à l'excès, c'est parce que la difficulté et l'aléatoire qui en résultent sont intrinsèques à l'écoute. Contrairement à d'autres types d'archives, la relation au temps consacré au traitement doit être au moins égale au temps réel d'écoute du document : « on est obligé d'écouter, de la première minute jusqu'à la dernière », comme le souligne encore Maryasha :

> Ce qui est différent avec l'archive papier où on a la feuille, on peut lire vite fait en diagonale, repérer vite fait la date, le lieu, le sujet, le titre. Hop, on a nos titres. Les archives sonores, c'est pas possible, il faut écouter tout ! D'où le temps de travail : comprendre les choses, faire nos notes à côté... Et après on écoute un autre enregistrement et on se dit : « ah mais la voix, elle me dit quelque chose, peut-être elle est liée avec cette archive sonore » […] Alors que si on regarde une lettre, on voit la même écriture… Enfin c'est beaucoup plus rapide. D'où la complexité je pense des archives sonores (*ibid*.).

[179] Outre des espaces de stockage sur les ordinateurs et du serveur local, une sauvegarde périodique est effectuée sur les serveurs à distance de la Très grande infrastructure des humanités numériques du Ministère de l'enseignement supérieur, de l'innovation et de la recherche, Huma-Num (TGIR Huma-Num). Une fois le traitement d'un fonds terminé, elle dépose également les fichiers sonores, incluant leurs métadonnées archivistiques, au Centre informatique national de l'enseignement supérieur (CINES) de Montpellier, qui garantit l'archivage sur le long terme de documents électroniques.

Pour Lisa Haustrate, également formée au traitement des archives « traditionnelles », l'approche des archives sonores n'est pas évidente, bien que sa formation lui ait permis d'être « à l'aise assez vite » et de se familiariser rapidement avec l'environnement de la documentation. Ce que Lisa souligne dans la différence de traitement, c'est qu'au début des opérations pour ce type particulier d'archives, « il n'y a pas de tri ». Précisant son propos elle affirme que

> c'est vrai que quand on se retrouve face à un fond, la première chose qu'on fait en archives papiers […] c'est le récolement et puis après on commence le processus de tri et c'est une partie du processus qui est assez importante, il y a des règles […]. Là, c'est différent parce qu'on commence pas par ça, on commence par l'écoute en fait. Donc, c'est un premier rapport différent (Entretien avec Lisa Haustrate, 2019).

Avec toutes les distinctions nécessaires à la comparaison avec d'autres types d'archives, qui présentent inévitablement d'autres difficultés, j'apprends néanmoins avec l'expérience que décrypter les codes de chaque document constitue véritablement une recherche dans la recherche. C'est d'une certaine manière participer à l'enquête de terrain fixée par le chercheur sur un support, en tant qu'observateur participant, ou mieux dit, en tant qu'auditeur participant. Il s'agit d'abord de « se plonger dedans [...] par l'écoute », comme le suggère Lisa en mentionnant un conseil particulier que Véronique lui a donné ; de s'immerger dans l'environnement sonore, de pouvoir reconnaître les timbres des voix des intervenants, de décrypter le sens porté par le rythme de la conversation basé sur la grille d'enquête du chercheur, de la bonne volonté de l'interviewé à partager sa mémoire, ou au contraire d'être réticent sur certains points. Les silences, les états d'âme, sont particulièrement éloquents dans les archives sonores et trouvent leur place dans les descriptions. Entrer dans leur contenu se présente ainsi comme une expérience sensorielle complète. Tactile et visuelle, dans la mesure du possible, en relation avec le support et l'emballage du document analogique. L'écoute entraîne ensuite à reconstituer les situations de l'entretien, la disposition physique des personnes présentes, l'identification d'autres individus non spécifiquement mentionnés en tant qu'intervenants dans l'enquête. Il n'est pas rare de tomber sur des synesthésies olfactives ; à partir de l'écoute, d'imaginer les odeurs des environnements domestiques, voire même les saveurs, notamment lorsque les entretiens évoquent des recettes de cuisine[180]. C'est ainsi que l'exploration de ces archives, l'effort de parvenir à leur connaissance, devient non seulement une quête documentaire, mais impose la nécessité d'aller au-delà de la simple audition, quelque

[180] Une rubrique gérée par Matilde Bresc, jusqu'en 2019, visait à les mettre en valeur sur le blog Hypothèses de la phonothèque, *Les Carnets de la phonothèque*, aujourd'hui *Archives de la recherche & Phonothèque* : https://phonotheque.hypotheses.org/ (dernière consultation le 26-09-2024).

part de les incorporer, impliquant dans cette expérience un engagement physique et imaginatif non négligeables.

Les témoignages d'autres stagiaires reflètent mon ressenti. Comme moi, Hélène, qui n'a pas de formation archivistique préalable, revient sur l'idée d'entrer à travers l'opération d'écoute « dans un monde sonore complètement inconnu », à explorer, à comprendre. Elle en donne un exemple en traitant les archives sonores du sociologue Jean Métral (Archives sonores MMSH, *Fonds Jean Métral*, 1975)[181] réalisées juste avant la guerre civile au Liban. Connaître l'histoire récente du Liban n'est pas une condition suffisante pour entrer dans les détails des enquêtes réalisées. « C'était une découverte permanente », me dira-t-elle lors de notre entretien, mais non sans avoir dû affronter quelques difficultés : « c'était pas facile du tout de… déjà de se familiariser avec l'écoute. Écouter, ça demande beaucoup d'attention, beaucoup de concentration ; […] c'était dur au départ » (Entretien avec Hélène Giudicissi, 2020). Pour d'autres, comme Estelle Bouët, stagiaire en formation issue d'un DUT information et communication (option informations numériques dans les organisations) à l'Université de Lyon, les difficultés de l'écoute résident particulièrement dans la gestion d'entretiens longs qui peuvent parfois atteindre et dépasser les deux heures :

> c'est super dur, je trouve, parce que c'est pas comme écouter un cours, écouter quelqu'un de temps en temps où en fait on a l'esprit qui divague, même si c'est juste pour 30 secondes, et hop, on se reconcentre. Là quand on écoute un entretien il faut être tout le temps concentré parce qu'il faut pouvoir prendre des notes ; parce que ça se trouve, au moment où on sera en train de penser à autre chose, et ben… *boum*, il va dire une information super intéressante qui serait pertinent de mettre dans le résumé (Entretien avec Estelle Bouët, 2019).

Faire des pauses pendant l'écoute devient pour Estelle une stratégie pour pouvoir suivre les contenus, mais cela entre en conflit avec la nécessité de ne pas perdre le fil du discours. Se détacher du continuum sonore et temporel de l'enregistrement pourrait faire négliger la reconstruction d'ensemble, rater le moment où, dans l'entretien, quelque chose de confidentiel ou sensible pourrait émerger, et qu'il faudrait traiter de manière appropriée dans le respect des normes éthiques et juridiques :

> il faut savoir faire des pauses […] et ben, même ça j'avais du mal puisque je me disais mais je vais perdre le fil après je vais plus me souvenir de quoi il parle, du coup je vais devoir retourner cinq minutes en arrière ; […] ça va me faire perdre du temps […] La deuxième chose c'était… j'avais toujours peur de rater un moment où ils allaient dire quelque chose de confidentiel ou de problématique ou qui allaient poser des questions éthiques ou des choses comme ça et que j'allais pas me rendre compte et que du coup après au moment où on allait le mettre en ligne et ben, ça pose des problèmes dans le futur (*ibid*.)

[181] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=FileId-2157 (dernière consultation le 26-09-2024).

L'efficacité dans l'organisation et l'optimisation du temps de travail implique de répondre aux exigences de l'écoute. Cette écoute ne concerne pas uniquement une dimension extérieure, liée à l'oreille et à l'audition, mais elle dépend aussi de la disposition d'esprit de celui ou celle qui écoute. Il s'agit d'instaurer un dialogue entre ses pensées, son propre *soi*, et les faits ainsi que les contenus de ce que l'on écoute. L'écoute d'archives sonores devient une question de corps. Comme le souligne Lisa, en souriant, cela consiste métaphoriquement à établir une relation personnelle avec le producteur et les intervenants, en s'intégrant au monde sonore qui est le leur dans ces archives. Passer des heures en compagnie de leur voix permet d'en distinguer les nuances, de pénétrer les mécanismes de certains raisonnements qui puissent mener à comprendre la nature et l'appartenance d'une unité archivistique à un corpus spécifique. On atteint presque le point où l'on a la sensation de connaître personnellement les intervenants. Lisa raconte avoir vécu cette expérience avec l'auteur des enquêtes sur lesquelles j'avais également travaillé :

> Au niveau des sens c'est différent [par rapport au papier] parce qu'on est en contact avec des voix. Moi je trouve ça amusant, quoi ! J'ai eu Pierre Laurence au téléphone, il n'y a pas longtemps, et c'était la première fois que j'entendais sa voix, mais pas dans l'enregistrement, donc c'était marrant. On a l'impression d'être plus proche des auteurs et des personnes qui… des producteurs d'archives quelque part, c'est un autre contact avec le producteur. Aussi avec... comment les fonds se forment : jusque-là je n'ai pas été en contact avec des fonds où les documents étaient produits en série et avec des documents homogènes en fait alors qu'en archives [papier] il y a des séries […]. J'ai fait un inventaire des permis de construire cet été, c'était une expérience complètement différente que prendre un entretien à la fois et puis essayer de comprendre ce qu'il en est pour cet entretien là, dans un contexte particulier (Entretien avec Lisa Haustrate, 2019).

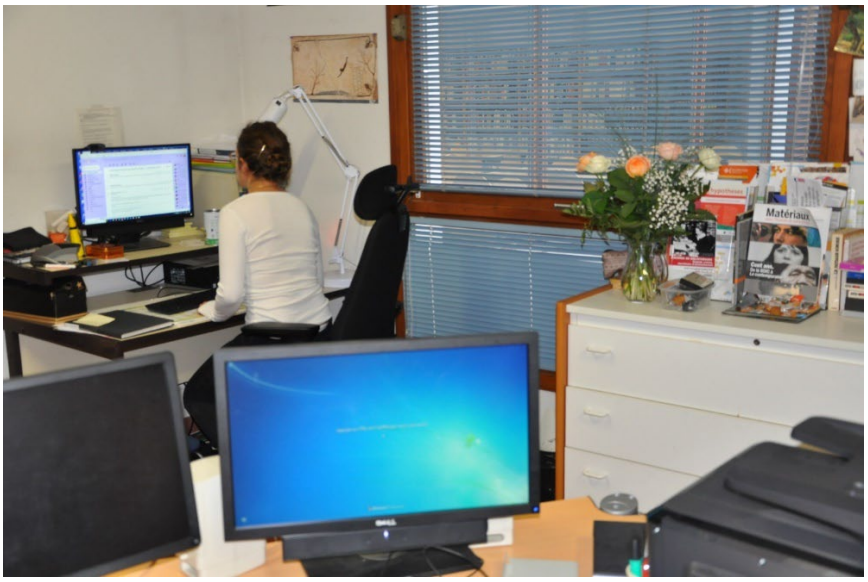


Figure 5 : Phonothèque MMSH, Poste de travail, 2018. Crédits M.Cialone (CC-BY-NC).

4.2.3 Jouer des magnétophones, « sans indications de *tempo* » : insurgence et gestion des erreurs archivistiques

La mise en œuvre du dispositif d'archivage découle de la relation personnelle avec l'enregistrement. L'intelligibilité formelle des contenus du document, de sa structure intérieure, prévaut sur toute opération d'organisation ou de description. Après la première écoute, se pose la nécessité de cerner sa *mise en forme*, telle qu'agencée par le producteur et porteuse de signification, de distinguer un début et une fin comme éléments de base pour mener toute investigation ultérieure. C'est ainsi qu'après la numérisation et l'écoute d'un certain nombre de cassettes, je me rends compte que certains entretiens sont abruptement interrompus avant leur conclusion. Il peut occasionnellement se produire que le contenu soit enregistré à cheval entre les deux faces de la cassette audio, voire sur deux supports différents ou, qu'à l'inverse, un support ne contienne qu'un seul entretien, restant vide pour le reste de la bande disponible. Le bon sens suggère de numériser l'intégralité du document, même si une grande partie du support semble initialement vide, afin de pouvoir décider par la suite s'il convient de supprimer ces passages pour créer des copies destinées à l'utilisation, condensant ainsi uniquement le contenu utile. À Aix-en-Provence, les copies de conservation ne reproduisent pas le support à l'identique. Ce qui est indexé et préservé, ce sont les unités intellectuelles indivisibles contenues dans les supports. En suivant le principe énoncé par Pelen (*cf. supra* § 4.1.2), selon lequel un entretien « commence lorsqu'on dit bonjour et se termine par au revoir »[182], cela permet d'identifier le discours – qu'il soit verbal ou musical – qui s'établit entre l'enquêteur et l'enquêté dans une unité de temps donné. Ainsi, c'est l'entretien lui-même – et non le support – qui constitue une unité archivistique à laquelle est attribué un numéro d'identification unique : le numéro d'enquête. La notice archivistique qui l'identifie et le décrit mentionnera son lien avec un support – coté avec une lettre et un numéro – voire avec plusieurs supports, si nécessaire. Bien que cela ne semble pas se produire fréquemment, j'ai été confronté à cette circonstance lors de l'attribution du numéro d'enquête à l'entretien réalisé en 1996 par Pierre Laurence, et catalogué sous le titre « Récit de vie d'un tambourinaire ayant participé aux joutes de Sète dès les années 1930 ». Enregistré sur deux cassettes audios portant les cotes de la phonothèque « F3724 » et « F3725 », mais relevant d'une seule unité temporelle, cet enregistrement

[182] Toutefois, il convient de noter que « dire bonjour » et « dire au revoir » sont des métaphores pour référer à un échange, une conversation qui est ouverte et close, et non une référence à des formules en tant que telles.

est désormais répertorié dans la base du centre sous un numéro unique, le 5088 (Archives sonores MMSH, 1996 : MMSH-PH-5088)[183].

La situation spécifique de mes premiers fichiers issus de la numérisation semble être différente. Après vérification, je constate que la durée en minutes des fichiers numérisés sur l'ordinateur ne correspond pas à la capacité totale du support original. Un défaut attribuable à l'action du producteur ? Cependant, la récurrence de l'interruption du son avant leur conclusion semble ne pas être une coïncidence. Une erreur de ma part dans le processus de numérisation ? J'essaie à nouveau d'écouter l'original, allant à l'encontre de la première règle non écrite de la numérisation que Véronique aime rappeler : « il faut limiter les écoutes des supports magnétiques avant la numérisation, car nous ne saurons pas si la prochaine fois le document sera encore audible ». Une rupture de la bande, l'usure de sa couche magnétique due au passage continu de la tête de lecture, un rebobinage mécanique défectueux, pourraient compromettre irrémédiablement la reproductibilité du document. La relativité de la vie de ces archives et l'obsolescence à laquelle elles sont soumises émergent en toute évidence. En revisitant le processus, je parviens enfin à identifier la cause de la divergence de minutage : une configuration incorrecte de la fonction auto-reverse de la cassette a entraîné la numérisation privilégiant le côté « A » des supports qui m'avaient été confiés. Je reconfigure l'appareil et procède à une nouvelle numérisation, doublant ainsi le temps de travail. Prenant conscience de l'erreur, je découvre à mes dépens qu'il n'est pas possible d'accorder une confiance aveugle aux machines de reproduction ; il faut apprendre à en connaître les caractéristiques techniques, mécaniques, à savoir les actionner de manière précise. Sans écouter avec attention, je n'aurais pas remarqué cette erreur.

Les erreurs de numérisation peuvent être fréquentes, résultant d'inadvertances, de mauvaises interprétations du document lors de l'écoute, ou de la manipulation d'instruments analogiques et numériques de reproduction et de conversion du son. Ces derniers sont sensibles et requièrent une maîtrise qui ne peut être totalement acquise dans le cadre limité d'un stage, dont l'objectif principal n'est d'ailleurs pas cet apprentissage. Un an plus tard, j'en aurai eu confirmation lors du dépôt, en octobre 2018, d'un petit fonds appartenant au professeur de berbère Salem Chaker, en vue de l'étude linguistique réalisée par l'un de ses étudiants en master. Lors de la signature du contrat de dépôt le professeur précisera de « ne pas être en mesure de préciser

[183] https://calames.abes.fr/pub/mmsh.aspx#details?id=Calames-2024051514185860364 (dernière consultation le 26-09-2024).

l'origine de ces documents qui lui ont été remis par des étudiants ou autres personnes au cours de son exercice universitaire en tant que professeur de berbère depuis 1977, au Maroc, en Algérie ou en France. Ces documents sont tous entrés en sa possession avant 1990 » (Contrât de dépôt, lu pendant l'entretien avec le professeur Chaker, le 14 décembre 2018). Le fonds en question est constitué de divers enregistrements issus du monde amazighophone comprenant une cassette de chants touareg de l'Ahaggar produite par Nadia Mechéri-Saada dans le cadre de sa thèse en ethnomusicologie (Mécheri-Saada, 1987), trois bandes magnetiques d'un demi-pouce ayant pour titres « Tindé de l'Haggar », « Tindé» et « Musique Tergui », ainsi qu'une bande magnétique d'un quart de pouce avec la mention « Festival de Marrakech 1963 ». Bien peu d'indications éclairent l'archiviste dans le traitement de ces archives.

Afin de rendre les documents écoutables, en raison de leur intérêt musicologique et en l'absence de spécialistes dans le domaine qui pourraient aider dans l'immédiat, il m'est proposé d'effectuer la numérisation moi-même, compte tenu de mon expérience de stage. Je commence par numériser la bande magnétique portant l'indication « Musique Tergui ». À l'intérieur de l'emballage, une autre information émerge : « *Imzad* jouée en solo ». Cette mention me permet de comprendre plus précisément que je suis en train d'écouter une vièle issue du domaine des musiques berbères. Après avoir monté la bande sur le magnétophone « Revox » de la phonothèque et effectué les réglages sur l'amplificateur pour sélectionner l'appareil, puis sur le canal audio géré par la carte son via l'interface du logiciel, je me prépare à la numérisation. La bande défile jusqu'à la fin. La séquence de morceaux, visible grâce aux jonctions sur la bande, laisse penser qu'il s'agit d'un montage. À l'écoute, quelque chose attire mon attention. Bien que je ne comprenne pas la langue amazigh, la prononciation de quelques mots dans l'enregistrement me semble curieusement aspirée[184]. C'est ainsi que, une fois numérisé et réécouté, ce détail me donne des raisons de croire que la bande magnétique était montée à l'envers – de la fin au début. Le style rhapsodique de l'*imzad*, tel qu'il est perçu par un non-spécialiste du répertoire, avec l'utilisation d'intervalles non tempérés, difficiles à identifier comme une séquence structurée de sons sans passer par une analyse détaillée, ne permet pas de distinguer, uniquement par l'écoute de l'instrument, si la pièce était orientée dans le bon sens[185]. Dans l'ère de

[184] Enregistrement original sur la bande magnétique : https://sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=hPBcUaGjOUtAnF6gGBbEiIzvede6jVIz (consultation possible jusqu'au 7-12-2024).

[185] Enregistrement après inversion : https://sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=gopQ5l6AkTDFqNWeQ2wOY3NpT36j9YJa (consultation possible jusqu'au 7-12- 2024).

la musicologie comparée, des ethnomusicologues illustres avant moi ont commis la même erreur, allant jusqu'à proposer des analyses détaillées d'un style musical à partir de supports d'archives mal interprétées (*cf.* Hornbostel, 1928)[186]. Nous sommes désormais conscients des risques de *l'ethnomusicologie de fauteuil* (Merriam, 1960 : 113 ; *cf. infra* §1.1.2), mettant en lumière les limites de l'analyse musicale en dehors de son contexte de production. L'archiviste, ne possédant pas nécessairement des compétences musicales, se trouve ainsi doublement démuni lors du traitement de documents ethnomusicologiques. Ce qui importe ici est de souligner que dans la relation avec les appareils de reproduction, en l'occurrence le magnétophone, la procédure ne se résume pas à une simple opération technique. Même la technique est soumise à l'écoute et à l'interprétation. En tirant un parallèle avec l'expérience musicale, il apparaît que ce processus partage des similitudes avec l'apprentissage du jeu d'un instrument. Tout comme dans la performance musicale, l'opérateur chargé de convertir le signal analogique du document historique en signal numérique d'un fichier audio se trouve dans la situation de devoir toucher aux bonnes « clés » qui permettent l'émission du son. Il s'agit de rentrer sensoriellement *dans* l'instrument, d'incorporer le médium sonore pour en maîtriser les possibilités de jeu offertes, de se saisir d'un répertoire. Bref, il lui est imposé de l'interpréter, musicalement.

Il convient également de noter que la phonothèque limite les opérations de numérisation aux fonds de petite taille ne nécessitant pas de traitements de conservations particuliers sur les supports eux-mêmes. Dans ce cas, le choix se porte sur les services de prestataires privés spécialisés dans le traitement physique des supports, excluant toute intervention relative à leur contenu, y compris à l'interprétation musicale. Ce qui exclut ainsi la possibilité lors de la numérisation d'ajuster la vitesse ou la pertinence de la reproduction. L'occasion d'observer un second dépôt présentant ces caractéristiques m'est donnée avec le fonds reçu à la phonothèque en 2019 dans le cadre d'une collaboration avec le projet *ERC Langarchiv* dirigé par l'historienne Camille Lefevbre[187]. Axé principalement sur les sources en langues africaines Hausa et Kanuri, le projet vise à étudier l'histoire du Sahara central et du Sahel « du bas », c'est-à-dire à partir du récit que ces populations font d'elles-mêmes. Dans ce cadre, la phonothèque a travaillé au traitement du fonds d'Akoli

[186] L'analyse de Hornbostel des enregistrements réalisés par Julius Smend au Togo vers 1905 et présents dans la *Demonstration Collection* est célèbre. Elle ne tient pas compte du processus de galvanoplastie dans la reproduction des cylindres originaux, entraînant la production de copies en négatif. En conséquence, l'audio des copies, lorsqu'il est lu de la manière prévue, se retrouve inversé. Pour écouter les exemples, voir Feaster, 2020.

[187] *Cf.* le blog du projet : https://langarchiv.hypotheses.org/ (consulté le 26-09-2024).

Daouel, homme touareg, ancien journaliste radio et homme politique du Niger depuis les années 1970. Dans le but de préserver et de diffuser la culture touarègue nigérienne, Daouel a réalisé tout au long de son activité des enregistrements de chants, de poèmes et de pièces instrumentales. Ainsi, le fonds composé de 38 bandes magnétiques, donne à entendre, comme indiqué dans sa note archivistique « des enregistrements pédagogiques, des extraits d'émissions radiophoniques, un discours et une majorité de contenus musicaux ; autant d'éléments de la culture du Niger et plus largement de l'Afrique de l'Ouest (Togo, Mali), de l'Algérie ou du Soudan, avec un focus sur la culture touarègue »[188]. À l'évidence, bien que varié, le fond offre une perspective d'étude potentielle du point de vue ethnomusicologique.

En continuant à fréquenter la phonothèque après le stage, où j'y ai pris mes habitudes et où j'entretiens des liens d'amitié, j'ai l'occasion d'en apprendre davantage. Toujours prompte à partager des informations sur les archives conservées et animée par un vrai enthousiasme communicatif qui dénote une passion véritable pour le sujet, la responsable se montre constamment disponible lors de nos échanges. Cela me permet de découvrir au fur et à mesure du traitement du fonds Akoli Daouel qui a duré jusqu'en 2021, qu'en raison de l'état de conservation très problématique des supports – marqués par la présence de poussière et d'humidité, certains d'entre eux présentant également le soi-disant « syndrome du vinaigre »[189] –, ces deniers ont nécessité un nettoyage préalable à la numérisation par le service prestataire. J'y apprends également que la numérisation, quant à elle, s'effectue avec des paramètres « neutres », à savoir purement mécaniques, sans intervention interprétative sur les contenus des documents. Suite à cela, je décide de m'adresser au stagiaire en charge du catalogage pour mettre en lumière les défis de cette approche, dont je n'ai pas moi-même fait l'expérience directe. Étienne Bauza, qui bénéficie d'un financement de quatre mois émis par le programme de recherche *Langarchiv*, est diplômé en musicologie et archivistique à l'université d'Aix-Marseille. Lors d'un entretien à la clôture de son contrat, après avoir discuté de sa formation, il détaillera les stratégies qu'il a utilisées, confirmant ainsi l'approche générale des autres phonothécaires, ainsi que les difficultés majeures liées à l'interprétation de ce fonds spécifique.

Moi : Quelles étaient tes tâches ?

---

[188] *Cf.* https://calames.abes.fr/pub/#details?id=FileId-3807 (consulté le 26-09-2024). Il est à noter dans la notice que « après leur numérisation en sous-traitance sur un financement de l'ERC Langarchiv en octobre 2019, les bandes ont été restituées à son propriétaire et renvoyées au Niger, le 9 mars 2020 » (*ibid*.).

[189] La dénomination est due à l'odeur dérivant de la décomposition chimique spontanée des bandes acétates.

> Étienne : Au début, ce que j'ai fait c'est d'écouter. J'ai écouté toutes les bandes, vraiment […] et j'ai commencé à rédiger un tableau d'inventaire : tableau d'inventaire où je mettais la cote, la description, […] le lieu de l'enregistrement, la date de l'enregistrement. […] Et aussi, vu que toutes les boîtiers avaient été aussi numérisés par la société […] j'avais accès à tout ça : j'avais accès à tous les enregistrements et à tous les fichiers images. Donc, en fait j'ai regardé pour chaque bande les informations qui étaient disponibles. Et donc j'ai tout repris sur un tableau et, ensuite, Véronique m'a demandé de leur attribuer des numéros d'inventaire. Et en attribuant ces numéros d'inventaire, et en écoutant, j'ai trouvé utile – enfin c'était nécessaire pour le coup – de séparer des séquences pour chaque bande. C'est-à-dire que pour une bande, il pouvait y avoir plusieurs fichiers ; généralement c'était deux. Donc du coup, […] sur les 38 bandes déjà […] certaines n'ont pas pu être numérisées. D'ailleurs [la société prestataire] en parle dans le rapport de production […]. Après, ils parlent de choses plus spécifiques comme le syndrome du vinaigre… […]. Et ensuite, en regardant un petit peu mon tableau d'inventaire, je me suis dit, mais je n'ai aucune information ! Je peux décrire le contenu audio, je peux tout à fait le décrire, il n'y a pas de problème, quoique c'est assez difficile pour certains parce que les enregistrements pour la plupart, ils sont de qualité moyenne, voire très moyenne, et certains qui sont de mauvaise qualité. […] Je peux te dire que j'ai mis du temps avant de vraiment choper toutes les informations qu'il y avait. C'était hyper difficile […]. Et donc, en sachant tout cela, en sachant qu'il y avait des enregistrements de mauvaise qualité et que je n'avais rien, je me suis dit, mais comment je vais faire pour décrire tout ça ?

Face à l'incertitude et au dépassement des compétences de l'archiviste, en l'absence d'informations, l'approche adoptée consiste à solliciter les conseils d'experts :

> Et du coup, heureusement que Véronique était là et elle m'a donné énormément de contacts de spécialistes, des ethnomusicologues, des linguistes, des ingénieurs du son, plein de gens, pour que je puisse documenter au mieux tout ce fonds. […] Donc, avec tous ces contacts […] j'ai passé énormément de temps sur Gmail, à envoyer des mails à « Pierre, Paul et Jacques » pour que, justement, ils puissent m'apporter les informations dont j'avais besoin. Donc, cette enquête, elle dure depuis le début et là, elle n'est même pas encore finie pour te dire (*ibid*.).

Pour Étienne, l'analyse du *tempo* des enregistrement fait partie intégrante du processus d'enquête, ce qui serait impossible de reconstituer sans des informations de contexte. La collecte de détails interprétatifs s'avère nécessaire tant à la description des contenus qu'à l'interprétation des vitesses d'exécution de certaines bandes portant des contenus musicaux dégradées et ralenties. Dans un premier temps, c'est l'avis de spécialistes qui permet de formuler une hypothèse interprétative et rétablir des vitesses d'exécution :

> J'ai pris soin de les remettre à vitesse, de les rétablir à une vitesse à peu près normale, en faisant écouter certains enregistrements à des spécialistes qui m'ont dit que, bon, c'était telle vitesse qui correspondait. Donc, ça aussi, comment dire, cette analyse, elle fait aussi partie de l'enquête et l'enquête fait aussi partie de l'analyse, en fait (*ibid*.)

En poursuivant l'analyse, contrairement au fonds de Salem Chaker, c'est la possibilité de s'adresser directement au producteur Akoli Daouel qui permettra de

valider et d'enrichir les descriptions réalisées. La question de l'interprétation des documents musicaux s'y pose à nouveau de manière évidente. Lors des échanges qui se sont révélés difficiles en raison de la distance et de l'âge avancé d'Akoli Daouel, aux côtés d'ajouts, de corrections et d'annotations, la principale surprise pour les phonothécaires d'Aix-en-Provence a été de constater qu'un certain nombre de bandes contenant des enregistrements musicaux (notamment des *imzads*) avaient été numérisées à l'envers, les rendant ainsi incompréhensibles[190]. Cela démontre que, malgré l'avis éclairé des spécialistes, seule la connaissance particulière du terrain par le producteur lui-même, du contexte social et culturel dans lequel ces répertoires sont enregistrés, ainsi que des conditions d'enregistrement, peuvent avec certitude contribuer à assurer l'intégrité physique et intellectuelle du fonds pour sa conservation et sa transmission. Dans la continuité du dialogue concernant le traitement de ce fonds, Véronique, consciente des défis, n'hésite pas à mettre en lumière les limites interprétatives liées au traitement des enregistrements musicaux, souvent sous-estimées. Dans une conversation informelle du 6 juillet 2021, elle me partagera une observation de caractère général à ce sujet, en pointant que la musique est parfois abordée sans une réelle compréhension, à l'inverse d'une langue dont on reconnaîtrait ouvertement la méconnaissance. Cela me donne matière à réflexion. S'écarter de la *leçon* de l'original archivistique à travers la copie numérique est effectivement possible. Dans sa fabrique patrimoniale, l'enregistrement sonore n'est pas immuable.

À l'issue de ces expériences, l'observation des erreurs archivistiques qui peuvent se produire dans la transmission des archives musicales suggère que l'agentivité de l'archiviste, l'impact de sa propre expérience auditive et performative dans la recréation d'une version sonore du document est à mettre en évidence. Sans échantillonnage préalable, sans un diapason inséré au début de l'enregistrement et indiqué par le chercheur dans les notes qui l'accompagnent – un La à 440 Hz, ou tout autre son sur lequel calibrer la vitesse de la bande – chaque reproduction d'enregistrements musicaux non édités, sur des supports anciens, ne peut qu'être que pure reconstruction. Chaque variation dans l'interprétation pourrait ainsi influencer de manière significative sa *tradition*. La reproduction à une vitesse inférieure ou supérieure à celle de l'enregistrement initial ne dénaturerait pas seulement le caractère de la pièce par rapport à son *tempo* d'origine – *Lento, Largo, Moderato, Allegro, Vivace, Presto* –... *Très lent, Large, Modéré, Allègre, Vif*), mais influerait également sur l'étendue

[190] C'était le cas des enquêtes 6904 (cotes : F4407 ; F4413); 6914 (cote F4414); 6915 (cote F4415); 6918 (cote F4417) et 6938 (cote F4436) : https://calames.abes.fr/pub/mmsh.aspx#details?id=Calames-20215251355427123 (dernière consultation le 26-09-2024).

même des instruments, les transformant. Dans le cas de nos *imzads* touaregs, dans le premier scénario, en ralentissant la vitesse d'exécution, nous percevrions un instrument avec une tessiture plus grave ; dans le second, un instrument avec une tessiture plus aiguë. L'intégrité physique et intellectuelle du document, condition indispensable de l'archive, ne serait donc pas respectée.



Figure 6 : Phonothèque MMSH, bureau de numérisation, 2018. Crédits M.Cialone (CC-BY-NC).

4.3 Entendre les archives sonner : sur les manières d'organisation de la connaissance dans une phonothèque de recherche

Après avoir exposé les approches par les sens relatives à l'interaction matérielle avec les supports d'archives lors des opérations de collecte et de conservation – par le biais de la numérisation des documents – il s'agit à présent de franchir plus en détail les étapes du classement des contenus et de leur exposition pour consultation. Afin de saisir le sens intelligible des enregistrements, l'archiviste s'engage dans un processus d'interprétation et de contextualisation. Il décrit, interprète et construit son discours à partir des formes sonores et musicales avec lesquelles il entre en relation. Il lui revient de rendre objective son écoute sensible, de dénicher le potentiel sémantique des archives en puisant dans son système de connaissances. Ce processus passe à travers la rédaction écrite des notices et la structuration de leurs métadonnées. En poursuivant méthodologiquement ma double démarche, à la fois en participant au traitement en

tant que stagiaire, et revenant par la suite sur le terrain en tant qu'observateur, seront examinées les méthodes mises en place pour que la connaissance issue du traitement d'archives sonores se structure à la phonothèque en système cohérent.

4.3.1 De l'oral à l'écrit : entendre pour rédiger des commentaires archivistiques

Octobre-décembre 2017. Les mois suivant mon initiation à la technique archivistique sont marqués par la description des entretiens numérisés. Bien que ma tâche principale soit centrée sur le Fonds Pierre Laurence, je suis sollicité pour collaborer avec mes collègues au traitement d'un corpus de l'ethnologue Annie-Hélène Dufour, portant sur les « identités régionales » (Archives sonores MMSH, *Fonds Annie Hélène Dufour*, *corpus* Les i*dentités régionales*, 1983-2001)[191]. Cette série archivistique explore les « représentations et pratiques des espaces par les groupes qui les occupent » (*ibid*.), notamment aux abords des Alpes, entre la France et le piémont italien. Les entretiens, issus de ses enquêtes sur le terrain, impliquent des personnes s'exprimant en italien et en français, avec des éléments d'occitan dans sa variante vivaro-alpine. La question linguistique, plus que celle de l'interprétation musicale, se pose comme un défi majeur dans le traitement des archives sonores de la phonothèque, ralentissant leur progression en l'absence d'un locuteur dans la langue dans laquelle elles ont été créés. Par le biais de la langue, il s'agit donc de se familiariser avec les codes sociaux et culturels détectables dans l'espace restreint des entretiens, le tout sans pouvoir compter sur le support visuel ou l'interaction de l'expérience ethnographique vécue en personne. Sur ce dossier, ma connaissance de l'Italien et du Français, ainsi que mes bonnes notions d'Occitan sont évidemment un atout.

Ce corpus me permet de passer de l'écoute d'entretiens sur la vie pastorale et l'éducation des chiens de berger dans les Alpes italiennes (*ibid.* : MMSH-PH-2456 ; 2460 ; 5346)[192] à d'autres entretiens sur l'utilisation de variantes dans le lexique de la langue régionale dans le département du Var (*ibid* : 2439 ; 2445 ; 2446 ; 2448 ; 5348)[193]. Dans ces derniers, on évoque la tenue de fêtes locales, parmi lesquelles on peut apprécier les enregistrements de morceaux ou d'airs musicaux chantés par les

[191] https://calames.abes.fr/pub/mmsh.aspx#details?id=Calames-2018102161061311 (dernière consultation le 26-09-2024).
[192] *Ibid.*
[193] *Ibid.*

informateurs (*ibid.* : MMSH-PH-2447)[194], de pastorales provençales (*ibid*. : MMSH-PH-2435)[195], de chants entonnés lors des pèlerinages locaux (*ibid*.), d'enregistrements sonores de la fête votive de Saint-Marcel à Barjol (*ibid. :* MMSH-PH-2434)[196]. L'écoute devient une expérience de pénétration dans un monde différent de celui dans lequel je me trouve physiquement une fois les écouteurs retirés. Bien que je ne conduise pas la recherche proprement dite en personne, je ressens néanmoins la sensation de participer en tant qu'observateur – ou plutôt, il serait plus juste de dire auditeur – au déroulement des évènements en cours. Cette immersion ne me laisse pas insensible. En prenant conscience de la distance physique et temporelle qui me sépare des tranches de vie captées par le magnétophone, je ressens le vertige de l'histoire. Les récits d'un passé déjà révolu, le timbre de voix de protagonistes qui ne sont probablement plus, mobilisent les sentiments, nourrissent la réflexion sur le sens relatif du temps des archives. La rugosité des voix, confrontant différentes étapes de la vie, le sifflement de certaines paroles entre les dents de certains informateurs, déclenchent des souvenirs et risquent de me projeter dans un environnement trompeusement familier. La qualité sonore globale de l'entretien y est rassurante, le rythme question-réponse structure le temps de l'écoute, et l'empathie dans la relation ethnographique entre le chercheur et les interviewés est clairement perceptible pour l'auditeur. Même le bourdonnement de fond du magnétophone, structure le paysage sonore de l'enregistrement[197], lui conférant un caractère exempt de tensions, d'immobilité, ce que Murray Schafer définirait en empruntant le terme aux fonctions structurelles de l'harmonie tonale, comme une *sonorité tonique* (Murray Schafer, 1979). Il en résulte un caractère sonore que je n'hésiterais pas à qualifier d'euphonique, en fin de compte subjectivement agréable à écouter. Cependant, il ne faudra pas se laisser emporter dans une écoute de délectation. Le chant et l'évocation de morceaux en langue occitane, ainsi que les enregistrements de musiques festives, réveillent l'intérêt de l'ethnomusicologue.

En suivant le schéma de description qui m'a été fourni au début de mon expérience et en faisant référence aux modèles de notices déjà compilés, je me lance dans la rédaction. Les notices archivistiques de la phonothèque se présentent subdivisées en plusieurs champs : le premier comprend des informations signalétiques (titre, date et

[194] *Ibid.*

[195] *Ibid.*

[196] *Ibid.*

[197] Écouter par exemple le test du magnétophone de terrain réalisée par l'ethnologue Annie-Hélène Dufour (Archives sonores MMSH, 1980 : MMSH-PH-5595, https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20240227141705426, dernière consultation le 26-09-2024).

lieu de l'enregistrement, durée, formats, supports...) ; le deuxième des informations analytiques (commentaires sur l'emploi de la langue, résumé de l'entretien, indexation, transcription des textes, transcription musicale...) ; suivent, dans le troisième, des informations taxinomiques liées à la classification (type et nature du document, classification des titres uniformes de contes, d'instruments ou de chants, référentiels géographiques...) ; enfin, dans un quatrième champ, on y retrouve les informations relatives aux aspects juridiques, permettant l'accès en ligne à l'enregistrement lorsque les droits le permettent. La description exige un niveau élevé d'objectivité, particulièrement lors du recensement des informations signalétiques. Toutefois, lorsqu'on aborde l'analyse et la classification, des marges de sélection et d'interprétation sont inévitablement introduites, intégrant ainsi une dimension subjective au processus.

Une fois les informations signalétiques remplies, je m'efforce de rendre compte de l'intégralité des contenus de mes écoutes dans le résumé, en opérant une synthèse. L'expérience de l'écriture soulève des questions de forme : quel style adopter ? Qui pourrait bénéficier de ce travail ? Dans la sélection des informations, je décide d'adopter un style mettant en avant les aspects sonores du document qui pourraient apporter des éclaircissements sur le contexte de production de l'archive. Ainsi, je rends compte de l'entretien réalisée en situation avec un berger, notant des éléments du paysage sonore tels que « les bêlements et tintement des clochettes des animaux » qui sont captés par le microphone de la chercheuse (Archives sonores MMSH, 1996 : MMSH-PH-2456)[198]. Dans les entretiens sociolinguistiques, j'ajoute des informations qui pourraient être considérées comme plus marginales, en mettant en avant des détails concernant la culture musicale dans la description plus générale d'événements festifs : « les fêtes votives du village de Carcès ne se caractérisent pas par des chansons, poèmes ou récits spécifiques mais plutôt par leurs habitants d'un caractère visiblement coopératif » ; ou des anecdotes liées à l'identification des personnes citées dans le document à leur histoire familiale : « l'informateur raconte avoir le surnom familial de "Musique" et jouer de la trompette d'harmonie à la fanfare de Brignoles depuis 1954 » (Archives sonores MMSH, 1996 : MMSH-PH-2447)[199]. Lorsqu'une mélodie est entonnée, je consigne le titre dans ma notice ainsi que le repère temporel permettant de localiser son exécution au sein de l'entretien, et j'essaie d'en donner le contexte originaire d'exécution en relatant le propos des informateurs : « l'informateur [...]

[198] https://calames.abes.fr/pub/mmsh.aspx#details?id=Calames-201810181510381912 (dernière consultation le 26-09-2024).

[199] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20181018151038199 (dernière consultation le 26-09-2024).

chante un cantique à Saint-Joseph (42'), le seul entonné en provençal lors du pèlerinage au monastère éponyme de Cotignac » (Archives sonores MMSH, 1996 : MMSH-PH 2435). Des difficultés d'interprétation peuvent surgir lors de l'analyse des enregistrements : qui parle ? Est-ce la voix de la même personne, celle qui intervient brièvement au début ou à la fin du document ? Quelle est sa position dans l'enquête, et quel lien entretient-elle avec la chercheuse si sa voix n'a pas été explicitement documentée ? Lorsque ces questions ne trouvent pas de résolution objective, comme dans le cas de l' « Histoire de la fête de la Saint-Marcel et enregistrement de musiques » (Archives sonores MMSH, 1996 : MMSH-PH 2434)[200] où il est impossible de reconnaître la voix de la chercheuse en tant que productrice de l'archive, je note mes doutes dans le résumé : « ce document semble être un enregistrement d'émission de radio ou d'un disque, mais aucune information ne permet de confirmer cette hypothèse » (*ibid*.).

La description met en lumière la dimension intellectuelle du travail de l'archiviste, le confrontant à la complexité de l'interprétation des documents sonores. Véronique souligne particulièrement cet aspect lorsqu'elle présente des retours d'expériences sur le traitement des fonds à la phonothèque. La dernière séance à laquelle j'ai eu l'opportunité de participer m'a aidé à éclairer une distinction fondamentale entre deux approches possibles aux archives sonores. C'était lors d'un séminaire sur les archives de l'Action concertée de Plozévet, organisé par la Maison des sciences de l'homme de Bretagne le 1er février 2023, auquel la résponsable de la phonothèque d'Aix-en-Provence a été conviée en tant qu'experte dans le traitement des sources orales pour alimenter le débat. À partir d'un chant de travail à répondre, en tamahaq [langue touareg] et en arabe, extrait du fonds du chercheur Marceau Gast (Archives sonores MMSH, *Fonds Marceau Gast, corpus Enquêtes orales dans l'Ahaggar*, MMSH-PH 4190) [201] elle décrit le processus suivi :

> J'ai choisi le fond Marceau Gast, dont vous voyez le dépôt des bandes et cassettes sur la gauche, aussi des archives de papier, photographiques et des carnets de terrain. Mais donc là je me suis un peu focalisée sur l'archive sonore et je vous ai choisi un champ de travail à répondre en tamahaq et en arabe. On entend, rien que dans l'enregistrement, voilà à la fois la pioche, à la fois le travail collectif, le chant… C'est ce travail-là qui est documenté et contextualisé, mais à partir de quoi ? De l'écoute déjà, donc trouver un locuteur de la langue tamahaq, mais aussi de la langue arabe, un carnet de terrain qui va aussi permettre de documenter ces archives, ce qui a été écrit sur l'emballage et puis les publications scientifiques qui y sont associées (Véronique

[200] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-201810181410139692 (dernière consultation le 26-09-2024).
[201] Marceau Gast, ethnologue et directeur de recherche au CNRS, a déposé à la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme (MMSH), le 28 octobre 2004, l'ensemble de ses sources de terrain produites entre 1960 et 2004 lors de ses recherches dans le Ahaggar (Algerie), au Nord du Yémen et dans les Queyras (France).

> Ginouvès, communication lors du Séminaire Plozévet, Maison des sciences de l'homme de Bretagne, 01-02-2023)

Une observation qui émerge lors de cette communication, discrètement soulignée par la responsable pour expliquer la démarche de l'archiviste sonore, retient mon attention : « vous pouvez écouter, mais l'idée, c'est d'entendre » (*ibid*.). Des hiérarchies de perception sonore y sont explicitées, reconnaissant à l'archiviste une capacité particulière d'écoute critique, qu'on pourrait qualifier de « faculté d'entendre ». Cette distinction implique une concentration approfondie, un véritable engagement dans l'écoute. Démarche allant au-delà de la simple réception sonore, elle vise à intégrer les éléments perçus dans un système de connaissances plus vaste, à mettre ensuite au service de la technique archivistique.

Sur le terrain, bien que la concentration auditive ait été observée comme une exigence lors du traitement des archives sonores, Hélène Giudicissi, passionnée de littérature et toujours prête à recommander des lectures, ne considère pas moins exigeant de résumer les contenus lors du catalogage.

> En plus ce qui était franchement très compliqué pour moi c'est que pendant toute ma période de conseillère principale d'éducation, j'avais absolument plus fait de travail intellectuel, donc…vraiment plus du tout… je n'utilisais jamais l'informatique avant. Donc, c'était pour comme on réapprend à marcher. On apprend à marcher, en fait donc c'était compliqué de reprendre. C'est revenu, mais tout mon passé littéraire etc.. était perdu. J'ai l'impression que l'éducation intellectuelle fait qu'au bout d'un moment on perd quand même beaucoup et c'est vraiment le début. C'était ça, je me disais mais c'est pas possible je sais plus écrire, je sais plus. (Entretien avec Hélène Giudicissi, 2019)

Réapprendre à marcher, comme le dit Hélène, ne résulte pas d'une formation spécifique sur le traitement archivistique, externe à la vie du centre, mais plutôt des échanges répétés avec les autres stagiaires et de l'« aiguillement » (*ibid*.) que lui réserve la responsable. Le fait de travailler sur des documents partagés lui a permis de collaborer et de se confronter systématiquement avec l'équipe à ce qu'elle réalise. C'est l'un des aspects qui caractérise, selon Hélène, « l'esprit de la phonothèque » :

> en fait, on travaille souvent ensemble. L'esprit de la phonothèque est, je trouve, très agréable et très productif dans le sens où on collabore ensemble. On collabore, c'est à dire on s'entraide, on se relie, on discute, chacun apporte à l'autre et *viceversa*, donc c'est pas mal, je trouve, comme méthode de travail (*ibid*.).

Ainsi, la possibilité de mener à bien le traitement d'un fonds relève aussi du collectif. C'est ce qu'affirme en d'autres termes Annick Boissel, infirmière libérale en reconversion vers l'archivistique. Après avoir suivi un cursus universitaire de licence

au Cnam-intd intitulé « Archives-médiation-patrimoine » avec une spécialisation dans les archives orales et audiovisuelles, elle rejoint la phonothèque pour effectuer un stage en octobre 2020. Si, en évoquant les étapes pour rédiger une notice, elle part des indications de Véronique comme le fait toute nouvelle recrue, elle affirme également avoir beaucoup appris par « mimétisme » au sein de l'équipe de la phonothèque : « je regarde beaucoup ce que les autres font et puis ensuite je croise et voilà j'apprends » (Entretien avec Annick Boissel, 2021). L'entretien avec Annick aide à préciser la différence qu'elle perçoit entre un résumé et un commentaire. À la phonothèque, il s'agit pour elle de réaliser des commentaires, de traiter le contenu de manière critique ; la principale difficulté de ces tâches réside donc dans la nécessité de rester objectif. Le fait de se confronter à des cultures différentes implique que l'archiviste doit se documenter et s'abstenir de formuler des jugements ou d'être condescendant face à ce qu'il entend. Annick souligne l'importance de commencer par le contexte et de donner du crédit aux personnes impliquées dans le témoignage oral, sans toutefois rester insensible à leurs paroles :

> puis en fait on doit rester aussi très très objectif. Mais bon, on fait ça avec sa culture donc […] ça peut être un problème de s'extraire de sa culture. Ben, quand justement on est… on écoute des enregistrements qui sont liés à des événements, enfin qui sont dans une culture tout à fait différente de la nôtre […] on doit vraiment faire très attention de ne jamais être dans le jugement. Enfin, pour moi ça c'est vraiment fondamental […] de rester vraiment à l'extérieur mais sans être froid non plus, quoi (Entretien avec Annick Boissel, 2021).

L'idée de ne pas rester « froids » implique la volonté de considérer tous les éléments essentiels et encourage une participation, même émotionnelle au traitement. Pour Annick, la gestion de la complexité des archives devient à la fois « compliquée, mais passionnante », un défi à relever avec soi-même. L'écriture et les pratiques de traitement en sont conditionnées et nécessitent la recherche de stratégies adaptées. J'observe notamment que les jeunes archivistes de la phonothèque adoptent souvent, au moins au début de leur expérience, une approche consistant à transcrire quasiment intégralement les documents, afin de ne pas perdre des informations utiles. Il n'est pas rare que le commentaire initial soit long et détaillé, et qu'il trouve ensuite, lors des relectures personnelles et ultérieurement avec l'aide de la responsable et des collègues, une forme optimisée, plus concise pour l'espace de description Les informations peuvent être réparties entre les champs signalétiques et taxinomiques, laissant au commentaire la fonction d'enrichir ces derniers. C'est encore Annick qui en témoigne :

> Au début quand j'écoutais j'étais presque dans une retranscription et puis petit à petit en fait j'arrivais à…disons à diminuer, en fait : d'une quasi-retranscription, j'arrivais à écrire beaucoup de choses, mais quand même beaucoup moins, on va dire. Et puis, ensuite, à partir de ça, je

> faisais le commentaire, à partir de tout ça. Donc, certaines notices sont quand même des résumés ; donc il n'y a pas toujours un enrichissement supplémentaire […]. Mais l'idée du commentaire c'est d'enrichir un petit peu plus. Voilà, on va avoir par exemple des choses qu'on ne peut pas mettre dans les autres rubriques, dans les autres champs de la notice. […] Par exemple quand on n'a pas le nom du témoin ou on n'a qu'un prénom, on ne peut pas créer de fiches documentaires, de notices pour ce témoin dans la base Ganoub. Mais du coup on va le citer, et le dire, et le signaler dans le commentaire […] et mettre ce qu'on sait de cette personne, si on s'en en sait quelque chose […]– dans la mesure où c'est quelque chose qui n'est pas bien sûr privé… Donc le commentaire permet aussi de parfois citer des choses qu'on n'a pas pu mettre dans les autres champs (Entretien avec Annick Boissel, 2021).

Maryasha semble confirmer ce qui est exprimé par Annick : commencer par maintenir une distance émotionnelle avec les archives, collecter le maximum d'informations pour ensuite développer progressivement une participation émotionnelle, un « feeling » avec les contenus des enregistrements. Elle aborde la question du traitement en soulignant l'emprise du son sur l'archiviste, mettant en garde contre le risque de se laisser emporter par le plaisir de l'écoute, au détriment de l'entendre et de l'entente avec les collègues. La contextualisation de l'archive sonore et la réalisation de notices bien renseignées passent par l'écoute, et nécessitent également une progression personnelle dans la compréhension, ainsi que la recherche d'informations complémentaires dans les publications du producteur, ou dans ses archives de différentes natures (carnets de terrain, photos) lorsque disponibles et portant sur les mêmes thèmes de recherche.

> Parce que c'est vrai que quand on a les archives sonores, on écoute, on essaye de plonger dedans et peut-être qu'on oublie que peut-être à un moment il faut faire un travail documentaire avant d'écouter […]. J'ai ces cassettes, j'ai ces fichiers sonores, mais d'où ils viennent ? Qui les a déposés ? Est-ce qu'il y a des choses qui ont été faites avant ? Et c'est vrai que des fois on est tellement, je pense, emporté par l'archive sonore qu'on veut l'écouter et on oublie qu'il y a une démarche à faire avant […]. Je pense qu'après plusieurs enregistrements on commence à avoir le *feeling*, on a l'impression d'analyse, qu'il faut bien entendre tout ce qui est « ville » [dans le référentiel], tout ce qui est « période », pour pouvoir donner un contexte à l'archive sonore (Entretien avec Maryasha Barbé, 2019).

L'« impression d'analyse » et la possibilité « d'enrichir » le commentaire avec la connaissance obtenue par l'écoute et la recherche complémentaire de données contextuelles dépendent ainsi de la capacité de l'archiviste et de son implication personnelle. Il s'agit de structurer le contenu de chaque enregistrement et de le mettre en relation avec la totalité du fonds. Une transformation du régime d'écoute s'opère ici. Si, jusqu'à présent, c'était l'archive qui parlait et l'archiviste qui était conduit à explorer son espace sonore pour en comprendre la nature, désormais c'est l'archiviste lui-même qui prend la parole pour souligner ce que les archives *ont à dire*.

4.3.2 Organiser la connaissance : ontologies et structure de la base des données

L'opération de description des archives sonores s'étend à l'attribution de mots-clé afin de faciliter leur recherche au sein de la base de données du centre. Malgré la disponibilité de nombreux outils dédiés, comme souligné par la responsable, peu d'entre eux parviennent véritablement à prendre en compte les particularités des archives orales et l'empreinte sensorielle du document. Ces outils peinent à fournir des ontologies pertinentes pour la reconstitution du contexte d'une recherche qualitative de terrain, englobant des aspects tels que l'environnement sonore, les caractéristiques de la voix et le contenu spécifique des enregistrements. Ainsi, le thesaurus partagé par les services d'archives en France, *le Thesaurus pour la description et l'indexation des archives locales anciennes, modernes et contemporaines*[202], est conçu principalement pour l'indexation de documents produits dans le cadre de la fonction publique. À côté des références au lexique administratif, juridique ou fiscal, le lexique spécifique destiné à la description des contenus d'ordre historico-social y demeure minoritaire, insuffisant pour rendre compte des nuances des archives sonores produites dans le cadre de recherches en sciences humaines et sociales. Le lexique RAMEAU/IdREF[203], largement utilisé dans le domaine bibliothéconomique pour la description de documents relevant de l'enseignement supérieur et la recherche, bien que plus adapté du thésaurus des Archives de France, se limite à fournir des termes généraux, en raison du grand nombre de bibliothèques qui l'utilisent[204], tout en offrant aux membres du consortium la possibilité d'ajouter des termes spécifiques sous réserve de validation. C'est ainsi qu'avec la mise en place de sa base de données *Ganoub*, la phonothèque a décidé de créer son propre référentiel pour ses mots-clés, un thésaurus capable de rendre compte des nombreuses thématiques des enquêtes de terrain traitées[205]. Lors de la finalisation

[202] Le thesaurus est accessible sur le site des archives nationales : https://francearchives.fr/file/efb9242a3d6d4e5557940d65a95d4f830dc1a30b/static_5372.pdf (dernière consultation le 26-09-2024).

[203] L'application web IdRef (identifiants et référentiels pour l'enseignement supérieur et la recherche) est consultable en ligne : https://www.idref.fr (dernière consultation le 26-09-2024).

[204] Le Sudoc (Système universitaire de documentation) propose depuis 2015, à travers l'application Idref, une mutualisation des métadonnées d'autorités, tandis que Rameau est intégré au catalogue de la BnF https://catalogue.bnf.fr/ (dernière consultation le 26-09-2024).

[205] Créé dans le cadre du réseau des phonothèques du Pôle associé à la BnF à partir de 1998 (CERDO de Parthenay, Conservatoire occitan à Toulouse, Dastum à Rennes, Mémoires Vives à Anost et Phonothèque de la MMSH à Aix-en-Provence), le thesaurus, ensuite enrichi par la phonothèque de la MMSH, est librement consultable : http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.seam?page=thesaurus&amp (dernière consultation le 26-09-2024).

de la description de mes entretiens, spécifiquement dans la section réservée aux indications taxinomiques, je me trouve confronté au défi de trouver des ontologies pertinentes pour représenter de manière synthétique les différents thèmes de connaissance. Ce travail vise à atteindre l'objectif de détailler l'identité des enregistrements à travers la conceptualisation de leurs contenus, par l'illustration de signes indiciels. Malgré une plus grande liberté d'action par rapport à des référentiels déjà établis, la règle à la phonothèque consiste à se référer le plus étroitement possible aux entrées déjà présentes. Seulement en l'absence d'une occurrence adaptée pour décrire le contenu du document, il est envisagé d'en proposer la création d'une nouvelle à la responsable. Conformément aux directives de bonnes pratiques énoncées par le Conseil international des archives (ICA) dans les *Normes générales et internationales de description archivistique - ISAD(G)* (ICA, 2000), les référentiels de la phonothèque se réfèrent aux standards internationaux identifiés par l'Organisation internationale de normalisation (ISO)[206]. Le thésaurus est organisé en cinq grands groupes, incluant une liste « thématique » pour rendre compte des contenus des entretiens, une liste des « lieux », une liste des « noms de personnes et de collectivités », une liste des « dates et périodes » et une liste pour les « Titre uniforme d'œuvre »[207]. Cette dernière permettra d'identifier, par le biais de son titre ou de sa dénomination, une œuvre intellectuelle dans différents domaines de la production artistique, culinaire, audiovisuelle, journalistique, littéraire, scientifique ou sportive, qu'elle soit éditée ou non.

Dans mes descriptions du corpus consacré au hautbois populaire des Cévennes, j'expérimente l'attribution de ces descripteurs. J'en esquisse les contours sur mon document partagé pendant l'écoute, au fur et à mesure que se dégagent les thèmes principaux de l'entretien qui me semblent saillants : déroulement de la fête, langue régionale, fabrication d'instruments de musique, éducation musicale (Archives sonores MMSH, 2005 : MMSH-PH-5076)[208]. Combien en ajouter ? En m'inspirant de fiches déjà rédigées dans la base, je note autant de descripteurs que possible pendant l'écoute, assurant ainsi leur utilité pour le public effectuant des recherches. C'est seulement après avoir rédigé le résumé et comparé mes annotations avec le thésaurus

---

[206] ISO 5963 Documentation – Méthode pour l'analyse des documents, la détermination de leur contenu et la sélection des termes d'indexation, ISO 2788 Documentation - Principes directeurs pour l'établissement et le développement de thésaurus monolingues, et ISO 999 Information et documentation - Guide pour le contenu, l'organisation et la présentation des index.

[207] *Cf.* http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=thesaurus& (dernière consultation le 26-09-2024).

[208] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20240515141858603 56 (dernière consultation le 26-09-2024).

que je complète mes descripteurs en attribuant des termes spécifiques que je juge pertinents pour renseigner les contenus. Le défilement des listes se révèle, selon les mots d'Eco (2009), « vertigineux ». L'exploration de ce répertoire de termes, cette théorie de concepts, suscite ma curiosité intellectuelle. En cherchant des correspondances avec ce que j'avais esquissé, je m'égare dans les méandres du thésaurus. Je prends la liberté d'approfondir des entrées suggestives. Le terme « Musique verte » m'étant inconnu, je clique sur l'entrée pour être dirigé vers des informations archivistiques détaillant la construction d'instruments de musique avec des éléments végétaux. Je lis les résumés : « Les informateurs jouent avec des instruments de musique qu'ils ont fabriqués eux-mêmes : charamélas et sifflets [...] » (Archives sonores MMSH, 1980 : MMSH-PH-405)[209]. Ce n'est pas le moment d'écouter d'autres contenus en dehors de mon périmètre de traitement archivistique, bien que ce soit tentant. Cette exploration me permet néanmoins de saisir l'utilité du thésaurus. Le réseau sémantique des connaissances permet d'explorer la base de données de manière moins conventionnelle que la recherche par auteur, fonds, ou corpus. Cela encourage les internautes du centre à explorer les notices de manière transversale et thématique, ouvrant ainsi la voie à la découverte des fonds et corpus moins exposés, de la même manière que l'on pourrait parcourir consciencieusement les étagères d'une bibliothèque.

Je complète ma liste avec les mots-clés que j'ai identifiés dans le thésaurus afin de mieux décrire l'enregistrement que je venais d'entendre : « apprentissage de routine ; fête à caractère religieux ; hautbois-tambour ; emploi de la langue régionale ; relation père-enfant ; déroulement de la fête ; berger ; journal ; joute nautique ; outil d'art et d'artisanat ; organologie ; président de la République ; facteur d'instrument de musique » (Archives sonores MMSH, 2005 : MMSH-PH-5076)[210]. À la différence de tout autre aspect de la base de données, le stagiaire et le phonothécaire contractuel n'ont pas le droit d'ajouter de nouvelles entrées de manière autonome à la structure arborescente du thésaurus. Une consultation avec la responsable devient alors nécessaire pour évaluer la réelle nécessité de la proposition. Porté par un vif intérêt pour les contenus de l'enquête et dans le but de mettre en lumière les aspects techniques de la recherche de Pierre Laurence, je m'inscris dans la perspective hypothétique d'un organologue ou d'un artisan en quête de détails sur la fabrication d'instruments traditionnels, auxquels offrir la possibilité de réaliser une recherche

[209] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20230627111138469 61 (dernière consultation le 26-09-2024).
[210] https://calames.abes.fr/pub/mmsh.aspx#details?id=Calames-20240515141858603 56 (dernière consultation le 26-09-2024).

transversale et plus étendue sur plusieurs fonds. Dans ces entretiens, des aspects liés à la confection des anches pour le hautbois populaire sont abordés, incluant des références intéressantes aux matériaux utilisés, tels que le roseau ou le bambou, ainsi qu'aux différentes méthodes de production. Je prépare mon argumentation, exposant les raisons pour lesquelles il me semblerait opportun de réaliser une telle opération. Après un dialogue, décontracté mais néanmoins critique dans le débat de la part de la responsable, qui réaffirme la nécessité de surveiller la prolifération des mots-clés dans le lexique, nous parvenons au compromis : créer le champ thématique « anche », en évacuant de ma proposition les spécifications jugées trop détaillées relative à celle de roseau et de bambou. Les principales raisons de ce choix résident dans les occurrences très limitées des notices archivistiques qui pourraient être liés à ces deux termes descripteurs. Cela vise à faciliter la navigation du thésaurus pour le public, qui n'est pas nécessairement composé de spécialistes du domaine, contrairement à ce qui pourrait être le cas dans un centre d'archives dédié exclusivement à la discipline ethnomusicologique.

Tout comme dans la rédaction des résumés, le stagiaire ou le contractuel adopte des stratégies qui lui sont propres dans l'élaboration de ce champ. La compréhension et la facilité d'attribution des descripteurs résultent de la fréquentation quotidienne du thésaurus et de la familiarité avec les ontologies de la phonothèque, de la navigation dans les listes, et de l'interprétation des significations qui émergent de la lecture du contexte d'autres notices associées, afin qu'elles « fassent sens ».

> Moi : Comment tu organises ta sélection, ton choix ?
> Lisa : Moi, j'ai commencé en essayant de trouver des mots-clés moi-même et puis après chercher dans le thésaurus des mots-clés similaires qui permettraient de décrire le fonds. Maintenant que je connais un peu plus le thésaurus, je vais dans les catégories et puis je fais défiler les mots-clés puis s'il y en a un qui me parle je vais ajouter et puis quand j'ai quelques mots je vais voir un petit peu, je vais considérer un peu leur pertinence et puis le sens que ça a de les mettre ensemble aussi. Mais des fois je fais un peu les deux, c'est à dire que je vais écouter l'entretien, faire un résumé et puis je vais voir un peu les thèmes qui se détachent. Il y a des mots qui vont venir peut-être je vais les noter je vais parcourir le thésaurus trouver des choses et puis après je vais voir un petit peu s'il y a des mots dont j'ai besoin, enfin des descripteurs qui me seraient utiles et que je ne trouve pas.
> Moi : Et pour ajouter un mot quelle est la démarche ?
> Lisa : Alors le thésaurus, il est en ligne, il est sur la base. Seulement il est assez instable, donc en fait en général, c'est Véronique qui fait les changements à l'intérieur du thésaurus ; Et de toute manière tout ajout au thésaurus est discuté avec Véronique parce qu'elle connaît bien et du coup pour qu'il garde une cohérence on lui soumet les mots qu'on aimerait ajouter […]. Le processus c'est que l'on propose des mots à Véronique, on en discute et après il faut aussi indiquer, si on peut, des synonymes et puis une note d'application qui soit claire mais pas trop longue ; il faut

> aussi l'insérer donc trouver qu'il ait une place au sein du thésaurus hiérarchiques, une place qui fasse du sens (Entretien avec Lisa Haustrate, 2019).

En ce qui concerne les quatre grands axes du thésaurus, Maryasha concentre principalement son travail sur le répertoire des noms cités. Elle estime que « 50% de l'analyse de l'archive sonore, pour moi, c'est les noms, parce que les gens citent des personnes » (Entretien avec Maryasha Barbé, 2021). Dans l'économie de la description, elle accorde ensuite une importance particulière aux lieux, puis aux périodes historiques pour faciliter la recherche des grands thèmes des contenus des enquêtes.

> Moi : Pour les descripteurs, tu en donnes combien ? Tu suis quels axes ?
> Maryasha : Le plus possible que je peux. […] C'est différent entre les descripteurs, enfin, mots-matières, les descripteurs classiques, que les noms et que les lieux. Les noms, j'essaie de mettre tout ce qui est cité. Après, les lieux, ça dépend, des fois, je les incorpore dans la notice. […] Est-ce que ça vaut le coup de les créer dans le thésaurus, pour juste une notice ? Est-ce que c'est des lieux qu'on connaît ? Et des fois, en plus, les lieux ont changé de nom depuis. Ça, c'est problématique. Pour certains enregistrements, je mentionne les lieux vraiment très connus. Et sinon, je les mentionne déjà dans la notice. Je ne les mets pas en descripteur. […] Pour les périodes, j'essaie de mentionner toutes les périodes qui sont mentionnées aussi. […] (*ibid*).

Enfin, vient l'attribution de descripteurs thématiques. Lorsque le lexique existant ne présente pas d'occurrences, la négociation de nouveaux termes devient un reflet des motivations du phonothécaire pour enrichir la description avec sa propre connaissance. Parfois, cela peut même aller jusqu'à «s'en prendre la tête ». Maryasha en donne un exemple dans la description du corpus de la sociologue Élisabeth Cestor, qui a déposé en 2021 les sources sonores de diverses recherches menées entre 1993 et 2006. Ce corpus rassemble différents entretiens sur la création des musiques traditionnelles, que Cestor qualifie dans ses recherches de « musiques particularistes »[211].

> Il faut regarder le thésaurus, voir comment ça marche. Ça prend des fois un peu plus de temps, mais aussi des fois ça aide, parce qu'il y a un mot-clé auquel on ne pensait pas du tout… Mais des fois, il y a des choses qu'on veut rajouter qui ne sont pas. Et là, il faut demander à Mme Ginouvès […] Par exemple, pour le fond d'Elisabeth Cestor, j'avais de la musique orientale, de la musique provençale, enfin en langue d'oc, et de la musique gaélique. Donc je voulais créer un descripteur « musique provençale », « musique orientale » « musique gaélique », parce-que dans le thésaurus, il y avait « musiques des diasporas juives » parce qu'il y avait aussi des chants séfarades. Mais pour moi, diasporas juives, ça ne correspond pas avec chant séfarade, parce que « chant séfarade » c'est très spécifique alors que diasporas juives, il y a 36 000 différents types. Donc des fois, on se prend un peu la tête pour savoir exactement quel descripteur, et si on peut

[211] Ce fonds est composé de 22 enquêtes, enregistrées sur 25 cassettes audio.

> en rajouter un. Et s'il faut en rajouter, il faut que ce soit bien lié dans le thésaurus à la bonne place, en dessous du bon descripteur. Des fois, c'est un peu compliqué. […] (*ibid*).

Etienne, quant à lui, souhaite participer à ce processus en mettant à profit ses compétences dans le domaine musical. En anticipant l'impact de ses suggestions, il envisage de « se mettre dans la tête » du public :

> Je me mets un petit peu dans la tête du musicien. Je suis moi-même musicien. C'est assez facile pour moi. Mais je me mets à la fois dans la tête du musicien, peut-être à la fois aussi dans la tête du chercheur, mais aussi dans la tête du « Monsieur-Madame-tout-le-monde ». Pour des enregistrements musicaux, je crois que j'avais un exemple. La musique se répétait très souvent. C'était des musiques de transmission orale. C'était d'ailleurs la musique de transmission orale Touareg qui se répétait en boucle, en boucle, en boucle, en boucle, mais c'est la musique qui veut ça... C'est leur structure, c'est leur mode de jeu qui veut ça. Et puis, j'avais trouvé [dans le thésaurus] le mot « répétition », mais ce n'était pas très... Il ne convenait pas, ce mot. Du coup, je suis allé un peu puiser justement dans mes souvenirs, dans ma tête de musicien, et c'est là où j'ai trouvé un mot qui veut dire la même chose, « ostinato ». Pour que ce soit ostinato ou d'autres mots, j'ai mis effectivement quelques mots spécifiques à la musique, justement pour pouvoir parler à tout le monde. Et pareil, dans les enregistrements moins musicaux, dans les enregistrements plus historiques, j'ai mis certains termes du genre « décolonisation », par exemple. Alors que ce n'était pas cité dans le résumé, ce n'était pas du tout cité, mais ça l'évoquait. Et là, pour le cas de l'ostinato, j'ai trouvé aussi que ça l'évoquait tout en le disant assez précisément. Voilà. Après oui, tu avais les mots clés, mais tu avais aussi tout ce qui était les noms cités, les lieux cités. Oui, les lieux cités, les périodes citées, c'était plus du côté historique, du côté géographique, parce que c'était lieux et des périodes. Par contre, au niveau des instruments et des noms cités, bon ben là oui, effectivement j'ai proposé à Véronique d'ajouter certains artistes, des instruments, parce qu'ils devaient être ajoutés aussi, notamment un hautbois traditionnel nigérien, qui s'appelle l' « algaïta »[212]. Et puis après, il y avait des fois on ajoutait des noms d'instruments spécifiques et d'autres fois on restait un peu plus en général (Entretien avec Etienne Bauza, 2021).

Le choix d'un descripteur pour Etienne peut se justifier en cherchant à « rendre hommage » au producteur de l'archive. C'est ce qu'il suggère en ajoutant le nom exact d'un instrument emblématique des recherches d'intérêt ethnomusicologique menées par Akoli Daouel, tel que l'i*mzad*, prenant en compte son histoire personnelle en tant qu'homme touareg :

> Moi : C'est en fonction de quoi que tu choisis un descripteur ? Que tu choisis un terme spécifique pour un instrument ?
> Etienne : […] C'est avec le contexte général du fonds qu'il faut arriver à jouer. […] [Voir] s'il peut valoriser, comme pourrait le valoriser un instrument nigérien [comme l'algaïta] ou l'*imzad*, l'instrument touareg, toute l'essence de ce fond, si tu veux. Rendre hommage, faire honneur à

[212] Dans le thésaurus on trouve la fiche descriptive de l'entrée compréhensive de l'indexation de l'instrument selon le répértoire Hornbostel-Sachs : « Synonyme : hautbois d'Afrique de l'Ouest ; Note : Hautbois originaire d'Afrique de l'Ouest (Cameroun et Tchad), joué principalement chez les peuples Haoussa et Kanouri (422.111.2 : instrument à anche double avec alésage régulier et des trous pour les doigts). »

> la personne d'Akoli Daouel qui lui est un homme touareg nigérien. Qui, visiblement, c'est beaucoup intéressé à la musique puisqu'il y a essentiellement des enregistrements musicaux. (*ibid*).

Dans le même temps, Etienne se limite à attribuer à d'autres enregistrements du même fonds où le son d'un *mezoued* tunisien apparaît de manière plus sporadique, le descripteur plus générique de la famille d'instruments à laquelle il appartient, à savoir la « cornemuse ».

> Moi : Et qu'est-ce que tu as choisi là comme mot-clé, alors ?
> Etienne : Cornemuse, Voilà. Parce que je me suis focalisé sur ce que me disait Véronique aussi. Elle m'avait dit, non, attention [..] si les instruments, ont moindre importance, ça ne sert à rien de les noter vraiment précisément. Ça a moins d'intérêt. […] Par contre, attention, je ne dis pas que je le dévalorise, loin de là. Même si tu ne mets pas dans les instruments quel instrument c'est, dans le résumé, tu le dis. Tu dis, voilà : c'était un *solo* d'une cornemuse originaire de Tunisie appelée *mezoued*. (*ibid*.).

Le dialogue pour l'attribution des mots-clés constitue une étape récurrente du processus de validation des notices par le phonothécaire en vue de leur publication dans la base de données. Il révèle une orientation proactive, traduisant une forme d'agentivité de l'archiviste, où émerge clairement, aux côtés de la nécessité d'objectiver le contenu, l'impact subjectif du choix. Y est soulignée la capacité de symbolisation, correspondant à la faculté des phonothécaires de représenter symboliquement la connaissance qu'ils véhiculent dans le processus d'archivage. Le tout étant soumis à une pratique réfléchie et à une validation partagée.

4.3.3 De l'écrit à l'*aural* : faire entendre les archives sonores dans une phonothèque de recherche

Une fois la rédaction des notices terminée, vient le moment de leur publication sur la plateforme *Ganoub* donnant accès à la base de données du centre. Les modalités de consultation des archives ainsi que de leur catalogue ont manifestement évolué depuis les débuts du CREHOP, grâce à la large diffusion d'Internet et des outils numériques. Pour la responsable, celle du « retour et de l'accès à ces sources » est « une question à laquelle on pense tout le temps, que l'archiviste a toujours à l'esprit » (Véronique Ginouvès, communication lors du Séminaire Plozévet, Maison des sciences de l'homme de Bretagne, 01-02-2023). Bien qu'il soit toujours possible de consulter les archives sur place en se rendant sur le site de la MMSH, un dispositif d'accès à distance a été réalisé pour répondre à la demande croissante du public qui « veut souvent avoir un accès direct au document » (*ibid.*). Pour que ça soit possible, il s'agit de « retrouver

les questions juridiques, de les expliciter et de permettre l'accès en ligne, ce qui touche finalement toute la chaîne de traitement » (*ibid.)*.

Les considérations « éthiques et juridiques » du document, à retenir en vue de sa communication, sont ainsi prises en compte dès le début du traitement. Pour ce faire, le phonothécaire s'assure d'expliciter, dans la rédaction de la notice archivistique, trois aspects essentiels. En premier lieu, l'attention est à accorder à la mention des droits associés à chaque dépôt d'archives. Le « contrat de dépôt signé avec le collecteur », tel que mentionné dans la rubrique « droits » de la fiche-corpus décrivant l'ensemble des enquêtes de Pierre Laurence sur les hautbois populaires dans les Cévennes, constitue la base juridique qui légitime la prise en charge de ces archives par le centre de conservation ; tandis qu'une deuxième mention indiquant« recherche des droits en cours pour les informateurs », signale que la diffusion des enregistrements traités n'est pas encore autorisée. En second lieu, il est nécessaire d'étudier les droits permettant l'exposition d'œuvres intellectuelles qui ne relèvent pas du domaine public. Bien que le folklore ne soit pas formellement protégé par le droit d'auteur en droit international (Sterin, 2019), il peut arriver que des textes ou airs empruntés à des répertoires édités et réutilisés soient protégés. Selon le droit français, une œuvre déposée reste sous cette protection jusqu'à 70 ans après la mort de l'auteur, ce qui incite ainsi le phonothécaire à examiner attentivement les morceaux qui pourraient être élaborés « sur le timbre de ». Pendant le traitement du corpus de Pierre Laurence, j'ai personnellement été confronté à un cas de ce type. En écoutant l'entretien d'un couple languedocien qui se souvenait en chantant de certaines strophes de chansons composées spécialement pour le carnaval et diffusées à l'époque sur des feuilles volantes (Archives sonores MMSH, 1991 : MMSH-PH-5081)[213], je découvre que des airs de ce répertoire étaient en réalité des adaptations d'une chanson à succès de la fin du XIXe siècle, reprise et réarrangée au cours du XXe siècle. Je procède ainsi à la recherche du parolier et du compositeur, vérifie la date de décès des deux, ce qui indiquerait le passage dans le domaine public. Rapportant mon analyse à la responsable, celle-ci me fait remarquer que, potentiellement, outre les droits du compositeur et du parolier, pour une chanson de répertoire largement interprétée comme dans ce cas, il faudrait également étudier les « droits voisins », c'est-à-dire le dépôt d'autres versions et arrangements. Cependant, étant donné l'impossibilité de rendre public le streaming de l'enregistrement en raison du manque d'autorisation des témoins, je me limite à indiquer que « les chansons ont été composées sur l'air de la *Paimpolaise* (Théodore Botrel, Eugène Feautrier, 1895 », et à signaler le nouveau titre attribué par le

[213] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20240515141858603 61 (dernière consultation le 26-09-2024).

compositeur du *contrafactum*, « Léon Gazi, *Lo Paraplòja* », pour qu'il soit également recherchable dans la base.

Un dernier aspect pour la diffusion de l'audio sur Internet concerne l'éthique des contenus. L'avis global du phonothécaire tend à évaluer si le document est transmissible dans son intégralité, même s'il bénéficie de toutes les autorisations juridiques de diffusion. En effet, alors qu'un témoin peut donner son consentement à diffuser les propos auxquels il fait référence dans entretien, il ne peut pas autoriser la diffusion de déclarations impliquant des tiers. Lors de l'écoute des enregistrements, il est courant de se confronter à des récits personnels relatant des faits privés ou concernant d'autres personnes. Devant cette problématique, le principe directeur, transmis au phonothécaire dès les premières étapes de l'écoute des archives, est de signaler toute exposition de données sensibles, de nature privée, personnelle, familiale, médicale, et en général toute déclaration qui pourrait violer le respect de la vie privée des personnes. La devise de l'open science, « aussi ouvertes que possible, aussi fermées que nécessaires »[214], occupe une place centrale dans les priorités de la phonothèque, guidant ainsi cette démarche.

Comment concilier alors la volonté de partage et d'ouverture des archives dans l'espace du web, avec les restrictions susmentionnées ? Comment « rendre la parole » aux co-réalisateurs de l'enquête ? Dans l'histoire de la phonothèque, dans le passage du CREHOP à la MMSH, les pratiques ont été variées. J'en apprends l'existence et je précise leurs contours, lors de dialogues avec la responsable. La co-rédaction d'un article pour la revue *Géolinguistique*, pour lequel la responsable de la phonothèque a sollicité ma collaboration, a constitué un espace privilégié à cet égard. Dans cette publication, Véronique retrace l'histoire du passage de l'école des « ethnotextes » au nouveau système de communication des archives sonores qu'elle a instauré à la MMSH, mettant l'accent sur les « mentions de responsabilité » :

> Une des questions qui s'est posée dès le départ a été celle des mentions de responsabilités. En effet, lorsque la phonothèque du CREHOP est transférée à la MMSH, dans les catalogues alors en cours apparaissent uniquement en clair les noms des collecteurs. Peut-être que les témoins enregistrés appartenaient dans l'esprit de ceux qui ont participé à la construction du fonds sonore à un collectif qui ne se nommait pas de façon individuelle ? L'idée se retrouve dans la notion d'ethnotextes qui propose une vision englobante des témoignages. Nous avons imaginé que c'est une des raisons pour laquelle, de façon naturelle, les chercheurs ont archivé les entretiens sous les seuls noms des enquêteurs et anonymisé les noms des témoins. Certes la « fiche informateur » avait vocation d'informer sur des éléments biographiques individuels, le

[214] https://anr.fr/fr/lanr/engagements/la-science-ouverte/ (dernière consultation le 26-09-2024).

> contexte de l'enquête et des éléments précisant les profils de chacun, mais le contexte, la communauté ou le groupe d'appartenance étaient toujours documentés avec attention. (Cialone et Ginouvès, 2020 : §13)

L'incitation à changer de cap proviendra de l'expérience personnelle de la responsable. Le récit d'un événement particulier, anecdotique, devient exemplaire. C'est ainsi qu'elle raconte qu'au cours de la présentation publique d'un fonds, au début de son parcours professionnel à la phonothèque d'Aix en 1997, un participant parvient à reconnaître, avec enthousiasme et célébration publique, la voix « anonyme » qu'il venait d'entendre. L'anecdote assume le rôle d'un récit fondateur, donnant suite au choix fondamental de la désanonymisation – dans la mesure où la réglementation des questions éthiques et juridiques le permet, des noms de ceux et celles qui ont co-réalisé l'enquête :

> Lorsque la phonothèque intègre la MMSH en 1997, dès les premières mises en ligne des collections, des témoins ou des ayants droit se reconnaissent. Cette découverte va mettre en route un processus qui aura des conséquences importantes sur l'organisation des archives : une désanonymisation des noms de famille qui continue encore aujourd'hui (Bilioti, Calamai et Ginouvès, 2018), la mise en place de contrats d'autorisation d'utilisation qui offre aujourd'hui une mise en ligne de plus 6 000 heures dans le respect des règles éthiques et juridiques et une réflexion méthodologique sur la façon de nommer les différents intervenants des enquêtes enregistrées. Il est certain que la mise en œuvre très tôt de contrats d'autorisation a été une force pour l'ouverture de ces archives et la facilitation de la réutilisation de ces sources sonores. Imaginées par les fondateurs de la phonothèque au départ, elle n'a pas été facile à mettre en œuvre à l'ère analogique pour des raisons matérielles et sans les accords des témoins aujourd'hui (*ibid*.)

Dans cette optique, le phonothécaire est désormais chargé d'identifier tous les intervenants reconnaissables dans le document, même s'ils ont un rôle secondaire ou épisodique par rapport au témoin principal. Je comprends les raisons qui poussent le protocole de description vers une granularité *généreuse*, bien que chronophage pour la mettre en œuvre ; à ce qui s'affiche comme un véritable « goût » de donner voix aux archives à travers le traitement (des résumés à l'indexation des contenus de l'enquête). Toute la chaîne archivistique est orientée vers la mise à disposition des connaissances pour valoriser « la parole des anonymes qui ont traversé l'histoire » (Cialone et Ginouvès, 2020 : §18) et qui ont souhaité la transmettre oralement. La recherche de clarté dans la « structure de l'information » – des « données de la recherche » – concept fondamental de la déontologie professionnelle adopté à la phonothèque d'Aix-en-Provence, découle de ce principe éthique et s'inscrit dans le protocole FAIR (European Commission, 2016 ; *cf* § 2.3.1). La « structure » des archives, déclinée à partir des normes internationales *ISAD(G)* et *ISO* (*cf*. § 2.3.2), du niveau de l'unité archivistique

à sa relation hiérarchique sur plusieurs niveaux de description (enquête, corpus, fonds), influe sur leur intelligibilité et supervise ainsi à leur meilleure communication :

> En ce qui concerne la structuration de l'information, l'archiviste veille au respect de la cohérence organique du fonds et il précise sans relâche le lien avec l'activité du producteur afin de reconstruire le contexte de production qui permettra la meilleure interprétation de la donnée. À la phonothèque, la structure hiérarchique reprend pour partie les « fiches » d'origine en segmentant l'analyse en quatre niveaux : fonds, corpus, enquête, séquence qui se retrouve dans la base de données *Ganoub*. La seule notion absente du début de la phonothèque est celle du « fonds », notion certes essentielle mais qui sans doute échappait aux chercheurs en train de « fabriquer » l'archive de leur vivant. Aujourd'hui l'organisation a été repensée et l'utilisateur peut feuilleter les fonds, les corpus, les enquêtes qui y sont reliées et parfois les séquences, effectuer les recherches par différents critères. Ce traitement documentaire s'appuie sur des standards internationaux, comme nous y enjoint la Ligue européenne des bibliothèques de recherche (LIBER) qui nous oriente vers les principes du FAIR. Les données sont faciles à trouver, accessibles, interopérables et réutilisables et sous-tendent un cycle de vie de la recherche le plus ouvert et le plus transparent possible, adaptées aux besoins des diverses disciplines. (*ibid.* : § 22).

Avant même l'adoption de politiques européennes en faveur de la science ouverte[215] qui préconisent l'amélioration de l'infrastructure pour la gestion des données de recherche, une application embryonnaire de ces principes était déjà présente dans le domaine des archives orales au sein de la FAMDT (Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles). Dès 1989, une Commission documentation y est créée pour discuter du catalogage des sources orales. Le *Guide d'analyse documentaire du son inédit* dont je me suis servi pour la description archivistique et dont la responsable de la phonothèque a été co-autrice, s'inspire de cette initiative (Ginouvès *et al.*, 2001 [1994]). L'objectif affiché y est de dynamiser les inventaires, et par conséquent d'« employer le même langage afin de pouvoir échanger » (Ginouvès, 2011b : 11)[216]. Dès 1998, peu après la création de la MMSH, cinq centres fédérés en pôle associé à la BnF, dont la phonothèque d'Aix-en-Provence, adoptent tous le guide produit dans le cadre de la FAMDT dans le but « d'offrir des métadonnées homogènes qui permettent d'interroger l'ensemble des œuvres orales et leurs différentes versions » (*ibid*)[217].

Forte de cette expertise, les évolutions des possibilités de description archivistique et la création de nouvelles infrastructures numériques ont conduit la phonothèque à

[215] En Europe à partir de la version pilote du Programme-cadre Horizon 2020 (European Commission, 2013), gérée en France par l'Agence nationale de la Recherche dans le cadre des Plans nationaux pour la science ouverte (Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation, 2013 ; 2021) : *cf. ibid*.

[216] Voir également l'introduction du *Guide* (Ginouvès *et al.*,2001).

[217] Il est à noter que IASA publie son manuel de catalogage en 1999 (IASA, 1999).

exporter ses métadonnées et à les exposer de manière plus fructueuse, facilitant ainsi la repérabilité des documents au sein de la masse de données sur le Web :

> Dans ce cadre, l'utilisation d'autres infrastructures numériques permet de rassembler virtuellement en un seul lieu des corpus différents, issus de centres d'archives multiples, et de les faire parler entre eux suivant l'un des principes FAIR de l'interopérabilité. Cela est facilité par le triple affichage des métadonnées de la phonothèque dans trois formats différents : l'EAD – Encoded Archival Description (sur la plateforme *Calames*, mais aussi au CINES pour la sauvegarde sur le long terme), le DC – Dublin Core (par exemple sur *Isidore* ou *Clarin*) et l'EDM – Europeana Data Model (sur *Europeana*) (Cialone et Ginouvès, 2020 : 22).

Si la notion de « valorisation » est déjà implicitement présente à la phonothèque dans le cadre de la quatrième mission archivistique – le « C » de la communication – elle est également explicitée dans le travail ultérieur de réflexion et de diffusion. Chaque phonothécaire est chargé de communiquer dans l'espace du blog Hypothèses du centre « Les carnets de la phonothèque », où des « billets » présentent les avancées du travail réalisé dans le cadre de son contrat. La responsable y est régulièrement active avec plus de 500 articles qui relatent « sur les archives sonores, audiovisuelles, textuelles et photographiques en Méditerranée, diffusées par la Médiathèque SHS de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme »[218]. D'autres collaborations, dans le cadre de projets de recherche, offrent la possibilité de communiquer sur d'autres réseaux et de nouvelles formes d'exposition de thèmes sélectionnés. Tôt dans mon parcours de stagiaire, en décembre 2017, alors que je m'efforçais encore de décrire les fonds qui m'avaient été attribués, j'ai été invité à rejoindre l'équipe d'Europeana sound[219] au nom de la phonothèque. Ma mission consistait à créer une exposition temporaire, sur le « thème de la mer », à partir des fonds sonores des phonothèques du CNRS faisant partie du consortium[220], et à présenter son contenu dans un billet de blog (Cialone, 2017). La production de métadonnées issues de la description archivistique, ainsi que de tous des contenus de valorisation des fonds est moissonnée et partagée par différentes plates-formes et moteurs de recherche spécialisés tels qu'Isidore, Clarin, Europeana. Cette exposition vise également à rendre les documents plus facilement repérables au sein de la masse des données du Web sémantique, en

[218] *Cf.* le blog de la phonothèque : https://phonotheque.hypotheses.org/ (dernière consultation le 26-09-2024)

[219] Le projet Europeana Sounds, coordonné par la British Library, regroupe 24 bibliothèques nationales, institutions et centres de recherche sur le son et universités partenaires, répartis dans 12 pays européens (*cf.* le billet de blog de la phonothèque : https://phonotheque.hypotheses.org/12775 (dernière consultation le 26-09-2024).

[220] La collaboration avec l'équipe d'Europeana Sound, s'est basée sur un projet triennal de 2014 à 2017 coordonné par la British Library auquel la phonothèque a participé aux côtés des archives du CNRS-Musée de l'homme gérées par le Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM-LESC UMR 7186 CNRS Université Paris Ouest).

utilisant des moteurs de recherche généralistes. Ainsi, pour l'utilisateur cela offre la possibilité de commencer par réaliser des recherches relativement générales sur le web – un nom ou un mot-clé – et d'aboutir à la découverte de la notice archivistique de la phonothèque de la MMSH – et le cas échéant, de pouvoir écouter des enregistrements mis à disposition dans la base de données, dans un format allégé (MP3). Il est intéressant de noter comment la phonothèque reçoit régulièrement des messages d'internautes suivant cette démarche. Certains, simplement pour partager un témoignage sur la valeur émotionnelle ou culturelle que l'écoute a suscitée :

> C'est en surfant il y a déjà quelques années que le hasard (je ne sais plus lequel) m'a fait découvrir que la parole de ma mère avait été préservée. Cette parole, dans le grain de la voix et l'émotion qu'elle suscite naturellement en moi constitue l'essentiel de son intérêt, comme une photographie sonore. Les faits rapportés sont très souvent inexacts du fait de l'âge, de la mémoire défaillante et de l'information erronée au départ. C'est pourquoi la transmission proprement dite consiste à mettre les jeunes gens de la famille en contact avec une façon de s'exprimer, un accent, une intonation et un vocabulaire qui n'est pas le leur. À charge pour moi de signaler quand je le peux les inexactitudes que je suis désormais le seul à déceler étant le dernier de ma génération. De plus, comme il n'est pas question de les mettre à une quelconque école, je n'ai recours aux documents dont je dispose que lorsqu'une interrogation se manifeste sur un point précis. Je sais qu'ainsi certaines choses seront certainement perdues, c'est la condition pour que les autres gardent une chance d'en survivre dans quelques mémoires (Message électronique, adressé le 28 avril 2019 à l'équipe de la phonothèque de la MMSH).

D'autres, pour demander la réutilisation des fonds dans des projets scientifiques, culturels ou artistiques :

> Je ne sais pas comment vous fonctionnez, c'est la première fois que je découvre votre photothèque en ligne, mais je viens de tomber sur un document sonore qu'il me serait utile d'entendre, serait-ce possible ? En effet, je suis musicienne, [et je suis en train de travailler un chant de Romance qui existe encore aujourd'hui sur l'île de Rodrigues dans les Mascareignes pour un projet à venir avec un public scolaire qui parle de musiques créoles], et je suis tombée sur votre fiche descriptive 1410_1[221] d'un enregistrement d'un groupe d'hommes de Belvédère du même chant. (Message électronique, adressé le 22 septembre 2020 à l'équipe de la phonothèque de la MMSH).

Ou encore, pour la demande d'écoute de chants qui ne bénéficient pas encore des droits de diffusion en ligne :

> Bonjour, je suis tombé sur la page web suivante : […] j'ai vu qu'il y avait notamment des enregistrements de chants de Ligurie, de Triora et de Belvédère, deux pays desquels je suis originaire. Est-il possible de les écouter, je n'ai pas trouvé de lien vers des fichiers audio ? (Message électronique, adressé le 13 juin 2020à l'équipe de la phonothèque de la MMSH 13 juin 2020).

[221] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20240328012575113 (dernière consultation le 26-09-2024).

Les profils des personnes qui s'adressent par courriel à la phonothèque, après avoir consulté le catalogue en ligne, sont variés et de tout âge :

> Chère Madame,
>
> Merci vraiment de votre envoi que j'ai écouté avec émotion, retrouvant toutes les paroles de ce chant. À un moment, Monsieur [Richard] hésite et je pense pouvoir combler le vide pour une ou deux phrases. A la sixième strophe, il me manque aussi la première phrase, puis … un homme blanc m'appela son frère, c'était un jeune missionnaire, qui m'apprit le nom du sauveur.
>
> Ce chant, destiné sans doute, à sensibiliser les enfants au problème de l'esclavage, m'était chanté par mon arrière grand'mère, fille et petite fille de pasteur, par ma grand'mère … et faisait partie d'un livre de chants que j'ai connu mais qui disparut dans la tourmente de la guerre de 40. Mon arrière grand'mère est née en Alsace en 1863, et j'aurai 90 ans à la fin de l'année, si bien que toutes personnes ayant pu me renseigner ne sont plus. En faisant des déductions, je pense pouvoir faire remonter ce livre à la deuxième moitié du 19e, voire au tout début du 20e siècle. Mais le chant est sans doute plus ancien. Il relate la traite « des noirs » de façon très explicite et je ne pense pas qu'il s'agisse de symbole ou d'allégories. […] P S: Mr [R].parle bien de « brise » et non de « bise » (Message électronique, adressé le 21 mars 2022 à l'équipe de la phonothèque de la MMSH).

Ce message apportant des précisions à la description du corpus *Gens du Val Germanasca* issus des recherches d'Annie-Hélène Dufour et Christian Bromberger (Archives sonores MMSH, *Fonds Dufour-Bromberger-IDEMEC*, corpus *Gens du Val Germanasca*, 1981-1984) a été reçu avec étonnement et beaucoup d'intérêt de la part de l'équipe :

> Chère Madame, merci de partager avec moi ces souvenirs. Le contexte d'écoute de ces chants que nous archivons et conservons nous importent car ils sont sortis de la chaîne de transmission que vous nous essayons de reconstituer dans quelles circonstances ils étaient chantés, quel était le répertoire. En quelque sorte, vous nous racontez nos archives, merci de votre témoignage. (Message électronique de l'équipe de la phonothèque du 1 avril 2022, en réponse au message du 21 mars 2022).

Tout au long de mon apprentissage je ne quitte pas pour autant des yeux mon projet comparatif avec l'Instituto centrale per i beni sonori e audiovisivi de Rome. À l'issue de mon premier stage aixois, fort de cinq mois d'expérience en France, il est temps que je retourne dans mon pays. Début avril 2017, j'arrive ainsi à Rome avec, dans mon sac, un premier savoir-faire et surtout plein d'interrogations.

5 L'Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi (ICBSA), Rome

L'ICBSA (anciennement Discoteca di Stato – « Discothèque nationale ») représente la plus grande collection audiovisuelle publique d'Italie, et, depuis 2004, elle en est le siège du dépôt légal[222]. Fondée dans l'Italie fasciste de 1928, sa mission première était de collecter les voix de citoyens « dignes de la Patrie ». À partir de 1934, elle entame une modeste activité d'enregistrement de chants et dialectes populaires, réalisée sur divers terrains d'Italie. Cette activité prend de l'ampleur en 1962 avec la création en son sein des Archives Ethno-linguistiques et Musicales (AELM – Archivio Etno-linguistico e Musicale), ambitionnant d'établir une « phonothèque comparative méditerranéenne ». Si l'agenda a pu en partie être réalisé, c'est surtout le territoire italien qui a fait l'objet de recherches pluridisciplinaires sur ses dialectes, ses musiques ou encore ses récits de tradition orale**.** Le patrimoine de l'ICBSA comprend aujourd'hui plus de 450 .000 supports, allant des cylindres de cire aux disques 78 tours et microsillons, bandes magnétiques et vidéos, jusqu'aux supports numériques les plus modernes. L'institut abrite également une collection d'instruments historiques de reproduction sonore. Fort de ces compétences, l'ICBSA s'affirme comme l'autorité nationale de référence dans l'élaboration des normes et des lignes directrices en matière de conservation et de gestion du patrimoine sonore et audiovisuel, tout en promouvant des activités de formation dans ses domaines de compétence.

5.1 Corps à corps avec le nouvel environnement : une question de connaissance des supports

Seulement quinze jours après avoir terminé l'expérience participative à Aix-en-Provence[223], je débute mon second terrain, appeler à me permettre d'analyser de

[222] *Legge 15 aprile 2004, n. 106* : « Norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico ».

[223] Où j'avais déjà passé cinq mois à la Phonothèque de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, en me consacrant à l'observation des processus opératoires de collecte et conservation, ainsi que des stratégies de classement et de communication des fonds (*Cf. supra* chapitre 4).

manière comparative le processus d'archivage de sources sonores orales. Entre la France et l'Italie, de la phonothèque de la MMSH à l'ICBSA le changement est notable : un nouveau cadre institutionnel, de nouveaux environnements et une nouvelle équipe d'archivistes. Situé au cœur de Rome, dans un lieu emblématique de la vie institutionnelle et politique italienne, l'ancien quartier juif – le « Ghetto » – établi au XVIe siècle et théâtre de rafles massives pendant la Seconde Guerre mondiale, l'institut partage son bâtiment avec le Centre d'études américaines. Il n'est pas rare de pouvoir croiser dans ces lieux des députés, des ministres et des politiciens qui y tiennent stratégiquement des conférences de presse. La valeur historique et symbolique du lieu dans la géographie politique romaine trouve encore écho dans la plaque commémorative pour Aldo Moro, homme d'État enlevé et assassiné par les Brigades Rouges en 1978, retrouvé juste devant la porte d'entrée du bâtiment. L'accès aux bureaux de l'Institut étant strictement réglementé, ma présence a requis une négociation formelle.



Figure 7 : *Palazzo Mattei di Giove*, crédits photo: Aurelio Candido 2013 (CC BY-NC-SA 2.0).

5.1.1 La formation comme accès au terrain : prêter l'oreille aux cylindres phonographiques

Dès mon arrivé à l'Institut pour mon premier jour de stage, le contraste avec l'expérience française s'impose déjà visuellement. Ici, l'image du site correspond davantage à mon idée préconçue de l'apparence d'un centre d'archives, une perception que j'avais dû remettre en question en rejoignant la structure aixoise plutôt

discrète sur le campus de la MMSH. Dans l'hypercentre de Rome, le palais Renaissance « Mattei-di-Giove » se distingue parmi les bâtiments les plus imposants du labyrinthe de rues entourant l'ancien quartier juif. Au cœur des parcours touristiques de la ville de Rome, il n'échappe pas au regard curieux des touristes qui s'aventurent au-delà des portes d'accès et explorent son rez-de-chaussée à portiques. Parfaitement en accord avec le caractère monumental du quartier, aucun signe évident n'indique sa fonction, à part une plaque en marbre à l'entrée, qui signale la présence de l'ICBSA à côté d'autres institutions culturelles. Légèrement en avance sur mon rendez-vous, dans le hall d'entrée, au pied de l'escalier noble qui serpente à l'intérieur du bâtiment, j'ai moi aussi le temps de regarder autour de moi. Une cour intérieure, sur laquelle donne une loggia couverte de statues et de marbres anciens, vestiges de l'esprit de collectionnisme de la Renaissance, s'ouvre juste au-delà du portique. Entourée par de hauts murs de brique rouge qui s'élèvent sur trois étages, elle capte et amplifie les sons ambiants, agissant comme une caisse de résonance. Les murmures résonnent sur les briques, la légère effervescence acoustique des voix des travailleurs et des visiteurs se propage dans un son certes riche, mais dont les composantes restent indistinctes à l'écoute. C'est dans cette délicate pluri-sonorité, au rez-de-chaussée du Palais « Mattei-Di Giove », que j'attends mon encadrant au sein de l'Institut pour une période convenue de quatre mois.

L'accès à l'institution pour une période d'observation et de formation s'est avéré plus complexe, comparé à mon expérience en France. Les échanges prolongés par courriel et par téléphone ont finalement abouti lorsque la responsable des stages a confirmé que je pourrais intégrer l'équipe pour une durée déterminée. Une fois les questions de couverture d'assurance résolues, le principal défi résidait dans l'identification d'une personne qualifiée qui pourrait m'accompagner de manière systématique et superviser mon travail. Au sein de l'organigramme de l'Institut, qui compte vingt fonctionnaires aux rôles variés et dont beaucoup ne sont pas directement liés à la conservation et la gestion d'un patrimoine oral inédit, seuls deux profils répondaient aux exigences spécifiques de ma mission. La faisabilité de mon intégration dépendait donc de leur disponibilité. Dans ce contexte, Luciano D'Aleo, l'ingénieur du son chargé de la conservation et de la numérisation des archives sonores, s'est pourtant montré disponible et a accepté de me consacrer du temps, en dissipant ses réserves initiales et en m'accueillant à l'heure prévue.

10 avril, 9h30. Dans le hall du palais Mattei di Giove, je me présente à mon encadrant. Cette fois-ci, l'expression verbale ne représente pas un obstacle majeur, l'italien étant ma langue maternelle. Après quelques échanges, Luciano, dont on

apprécie immédiatement la retenue mesurée du langage et l'attention portée envers autrui, m'assure que nous pouvons nous tutoyer. Pour atteindre les bureaux, bien que l'Institut soit également présent au rez-de-chaussée, comme il me l'explique, avec des salles d'écoute réservées au public et un studio d'enregistrement avec auditorium, il faut accéder aux étages supérieurs. Un petit ascenseur de service, régulièrement utilisé par les employés et les visiteurs des différents services hébergés, nous mène au troisième et dernier étage du bâtiment. Le grand escalier en marbre, raide et imposant à l'intérieur du palais, m'est décrit comme praticable uniquement pour les « vrais sportifs ». La longue file d'attente devant l'ascenseur témoigne du peu d'enthousiasme à emprunter cette ascension pédestre, surtout sous la chaleur déjà lourde de ce début de printemps romain. Luciano, affable et ouvert au dialogue, manifeste dès le début un intérêt particulier pour approfondir ma spécialité d'ethnomusicologue. Pour nourrir notre conversation, il est le premier à évoquer ses connaissances, qui se révèlent être communes aux miennes, sur le département d'ethnomusicologie de la faculté romaine où j'ai effectué mes années de master.

L'arrivée au troisième étage s'ouvre sur un petit palier, imprégné de parfums qui impriment un caractère distinctif à l'ambiance des lieux. L'odeur du sol en terre cuite, peut-être accentuée par le produit utilisé pour son entretien, et mélangée à une légère et curieuse odeur de cigare, s'imprime dans ma mémoire. Deux portes en bois ancien donnent accès aux locaux. Luciano m'invite à entrer dans la première, déjà ouverte, où se trouve un mobilier qui paraît tout aussi ancien : il s'agit du bureau du secrétaire de la direction de l'Institut, qui assure également l'accueil. Les locaux, d'une élégance raffinée, avec leurs motifs décoratifs peints en fresque et les stucs qui ornent les murs, ne sont généralement pas ouverts au public, cantonné principalement aux cabines d'écoute au rez-de-chaussée. On me demande de remplir un formulaire pour obtenir un badge, qui me permettra désormais de franchir sans le secours de mon encadrant, la seconde porte, plus imposante, conduisant aux bureaux du personnel. Sur le bois sombre de cette porte, l'ancienne appellation de l'Institut est inscrite d'une façon presque solennelle en lettres d'or majuscules et soulignées sur l'encadrement supérieur : « Discoteca di Stato ». Une fois le passage franchi, grâce au système magnétique à badge, s'ouvre une pièce donnant sur la cour intérieure, faisant office de couloir. Le caractère et la fonction du lieu se révèlent enfin à travers quelques indices visuels. Des appareils phonographiques historiques, intégrés dans des meubles élégants, jalonnent ce parcours. On me présente rapidement les pièces les plus précieuses de la collection, qui conduisent à une salle, la dite « Stireria » (littéralement, « atelier de repassage »), anciennement dédiée au pliage des documents protocolaires

du palais pour leur conservation, et qui accueille aujourd'hui une exposition permanente d'autres machines, dans un espace muséalisé[224]. Luciano m'informe qu'à 10 heures, il recevra dans son bureau un petit groupe d'étudiants de l'Institut Central pour la Pathologie des Archives et des Livres (ICPAL)[225] pour un cours sur la conservation des supports sonores. Il me propose de me joindre à eux, me laissant libre de choisir. Je saisis avec intérêt cette occasion pour entrer définitivement dans le sujet de mon terrain.

Pour accéder à la salle de numérisation, il est nécessaire de monter un autre escalier de service menant à une série de pièces sous les toits. S'y trouve un bureau équipé d'un ordinateur, de magnétophones, d'une platine vinyle montée sur des amplificateurs en rack, ainsi que d'un appareil destiné à lire les cylindres de cire. De petite taille, la salle est parfaitement insonorisée et dispose de deux moniteurs studio agencés en angle par rapport à la station de numérisation. La fenêtre illuminant la pièce offre une vue saisissante sur les toits et les coupoles de Rome. Le panorama depuis ce point de vue privilégié m'inspire une nouvelle prise de conscience de la nature même de l'Institut, quant à son emplacement, fort signifiant en termes de géographie politique et institutionnelle de la ville.

J'ai à peine le temps de découvrir le lieu, que trois étudiants du Master ICPAL font leur entrée. Pendant les présentations, ressort l'intérêt mutuel entre les deux Instituts justifiant la tenue de ce cours. Tous deux affiliés au Ministère italien des Biens culturels, ils collaborent à cette époque à un projet commun sur le traitement des disques en carton. Il s'agit là d'enregistrements édités à partir des années 1930 sur un support phonographique plutôt inhabituel, le *durium*[226], constitué d'une résine synthétique étalée sur des feuilles de carton. La singularité de ce support nécessite une collaboration entre chimistes restaurateurs, spécialistes des supports en papier et conservateurs de biens sonores. Pour les trois étudiants du cours, ainsi que pour moi-même, il s'agit de notre première leçon approfondie, non seulement sur ce type de

---

[224] Un index des machines exposées, accompagné d'images, peut être consulté à l'adresse suivante : http://www.icbsa.it/index.php?it/794/le-macchine-parlanti (dernière consultation le 26-09-2024).

[225] L'Institut Central pour la Pathologie des Archives et des Livres (ICPAL) est un organisme de formation et de recherche dépendant du Ministère de la Culture italien. Sa mission principale est de protéger et de restaurer les livres, les documents d'archives, et d'autres objets en papier et en parchemin, ainsi que des matériaux photographiques, cinématographiques et numériques : https://icpal.beniculturali.it/ (dernière consultation le 26-09-2024).

[226] Le « durium » est un matériau plastique synthétique développé à la fin des années 1920 et utilisé dans la production de disques phonographiques. De par son utilisation, le nom fut également employé pour désigner un label discographique italien, le Durium SA, actif de 1935 à 1989.

matériaux, mais aussi sur le support audio en général. L'approche de Luciano est à la fois claire et pédagogique. En partant d'une sélection d'archives sonores conservées dans l'Institut, il retrace chronologiquement l'histoire de l'enregistrement phonographique, en mettant en évidence les avantages et les défauts de conservation de chaque exemple sélectionné. Le *leitmotiv* qui structure son exposé souligne l'importance de savoir appréhender les caractéristiques techniques des supports et des outils de reproduction du son, une « compétence essentielle pour aborder toute intervention de conservation dans ce domaine ».

Le cours commence par une analyse historique et technique des appareils de reproduction. Utilisant les images des machines conservées au musée de l'Institut, la présentation remonte aux tout premiers supports phonographiques : du papier d'aluminium (*tin-foil*) aux cylindres de cire brevetés par Thomas Edison en 1877, jusqu'aux disques phonographiques en gomme-laque (*shellac*), inventés par Émile Berliner en 1888. Son attention minutieuse aux détails témoigne non seulement de son expertise théorique, mais aussi de ses connaissances pratiques, acquises au cours de plus de trente ans d'expérience, dans la préservation d'environ deux mille cylindres et trente mille disques à 78 tours.

Nous sommes ainsi amenés à explorer les principes mécaniques de l'incision sonore, en adoptant une perspective historique. Nous y découvrons alors les différences saisissantes entre le cylindre et le disque. Pour le cylindre, le bras se déplace parallèlement au support tandis que l'aiguille détecte la modulation du son gravée de manière verticale[227]. En revanche, pour le disque, le bras progresse horizontalement, souvent de l'extérieur vers l'intérieur, avec l'aiguille effectuant un mouvement de va-et-vient suivant la modulation sonore inscrite dans le sillon[228]. Nous observons comment la profondeur du sillon reflète l'intensité sonore, et comment la disposition des petites cavités sculptées en détermine, quant à elle, la fréquence de la bande passante. Ces précisions nous permettrons enfin de pouvoir appliquer l'étude de la morphologie de l'incision au paramétrage du dispositif de reproduction, et donc de la numérisation des supports. En effet, c'est à partir de cette analyse que l'opérateur pourra plus sensiblement étudier les réglages du dispositif, en particulier dans le choix

[227] Dans le système à « gravure verticale », le diaphragme d'enregistrement déplace la pointe de gravure de haut en bas, perpendiculairement à la surface du cylindre, façonnant ainsi les ondulations au fond du sillon, qui maintient une largeur constante.

[228] Dans le système à « gravure latérale », en revanche, le diaphragme de gravure est positionné à 90 degrés, vibrant parallèlement à la surface du disque. Ainsi, au lieu de produire des ondulations vers le haut et le bas, le sillon creusé présente une profondeur constante tandis qu'il oscille de gauche à droite.

de la tête de lecture, afin de restituer le plus fidèlement possible la trace sonore des enregistrements. Cela nous est montré empiriquement dans le laboratoire adjacent à la salle de numérisation, l'opération peut être réalisée à l'aide d'un microscope. Il est important de souligner, avec notre instructeur, que le meilleur résultat possible dans la lecture et la reproduction informées historiquement des supports anciens serait obtenu en utilisant la même configuration de phonographe et de l'aiguille de lecture que celle employée lors de l'enregistrement. À l'évidence, les difficultés matérielles et technologiques liées à la recherche de tels dispositifs rendent cette application pratiquement impossible. Pour remédier à cette difficulté, l'ICBSA utilise pour la lecture des cylindres phonographiques l'*Archéophone*[229], un appareil conçu par Henri Chamoux (Cohen et Goetschel, 2016), qui permet de lire indifféremment les formats de « cylindres phonographiques en cire ou en celluloïd, produits entre 1888 et 1929 »[230]. L'apprentissage de cet instrument occupera le reste de la matinée.

Avant la reproduction, des opérations préparatoires se révèlent nécessaires. Le nettoyage s'effectue par un dépoussiérage dans une hotte aspirante[231]. En cas de fissure, un « réassemblage temporaire » est réalisé en utilisant des ligatures pour relier les différentes parties du cylindre. Il est précisé que cette restauration doit être « fonctionnelle et non esthétique », car l'objet principal de la conservation d'archives sonores est de préserver l'information qu'elles contiennent. Les explications s'enchaînent, mais malgré les nombreux détails techniques l'attention de l'auditoire reste soutenue. L'intérêt monte même en intensité lorsque l'heure est venue de passer à la pratique. Le cylindre est positionné sur le mandrin et installé sur la machine, où un moteur le fait tourner grâce à une courroie. Le support ondule, l'axe de rotation manque d'équilibre, nécessitant un ajustement pour éviter les défauts d'écoute. Réalisée par essais successifs à l'aide de trois vis à main, cette compensation assurera un défilement plus homogène, évitant ainsi les effets de pleurage. Le temps nécessaire à reproduire un seul support augmente avec ces procédures. Une impatience palpable se fait sentir dans l'attente du résultat sonore. Mais avant cela, il restera encore à déterminer la bonne vitesse de rotation et donc l'intonation de l'enregistrement. Contrairement aux réglages mécaniques, l'interprétation musicale dépasse les

[229] De 1998 à 2005, Henri Chamoux a produit vingt-huit exemplaires de cet appareil, lesquels ont été acquis par d'autres institutions internationales, telles que la Bibliothèque nationale de France et la Bibliothèque du Congrès et Musée Edison aux États-Unis, ainsi que d'autres institutions et collections privées : *cf.* https://www.archeophone.org (dernière consultation le 26-09-2024).

[230] *Ibid.*

[231] Dans le cas des cylindres en celluloïd, il est aussi possible de les prélaver avec des liquides neutres, bien qu'il soit recommandé d'éviter cette méthode sauf en cas de réelle nécessité, compte tenu de l'âge des supports.

compétences du conservateur et nécessiterait plus de ressources et de temps. Luciano admet ses limites et se contente d'une reproduction vraisemblable : « je n'ai pas cette capacité d'écoute, je me fie aux indications d'Edison, qui recommande de régler la vitesse à environ 160 tours par minute ». Tout est en place, la fanfare enregistrée au début des années 1900 sur le cylindre commercial en celluloïd, choisi pour cet exercice, commence à jouer sa musique. Le son y est faible. Une pulsation rapprochée se déclenche de la rotation du support, ce qui couvre une grande partie du spectre audible. La longue préparation déçoit les attentes des plus optimistes.

Pourtant, si l'interprétation musicale du contenu dépasse les compétences techniques de l'ingénieur du son, sa musicalité s'exprime néanmoins dans la recherche timbrique de son outil. En tirer le meilleur parti des possibilités offertes l'engage dans une quête expressive personnelle, esthétique. Divers ajustements sont adoptés dans ce but pour améliorer le son en reproduction. Avec patience, Luciano s'efforce de régler les paramètres de l'*Archéophone*. Le choix d'une aiguille de type tronconique s'adapte mieux au sillon, évitant ainsi de rayer le fond et de produire des sons parasites ; la recherche du bon calibre détermine l'émission d'un son plus rond, plus plein. Les têtes de lecture, quant à elles, déterminent la pression exercée sur le sillon en fonction de leur poids. Pour ce faire, le contrepoids de la machine est d'abord réglé sur zéro, puis différentes configurations sont testées. En dernier recours, une pièce de monnaie est ajoutée sur la tête de lecture pour augmenter la pression sur le support. Cela permet d'explorer toute une gamme de sons, allant d'un son faible à un son distordu, dont l'intensité recherchée impacte en cascade les rapports dynamiques de l'enregistrement. L'objectivation des résultats obtenus, parmi lesquels choisir le meilleur échantillon pour réaliser la conversion numérique du contenu du cylindre, passe par la comparaison des différentes essais effectués. Cela dépend des capacités d'écoute de l'opérateur et se justifie par l'évaluation des paramètres d'intensité et de clarté du son dans le spectre audible. Les choix, restants subjectifs et la manipulation étant fortement empirique, conduisent parfois à la recherche de solutions ingénieuses et non-conformes aux règles habituelles. C'est dans cette écoute attentive que l'archiviste révèle son véritable goût pour la manière de jouer de ces documents. Tel un musicien ayant consacré ses efforts à l'étude d'une partition, le contenu du cylindre est enfin prêt à dévoiler ses sonorités pour la numérisation.

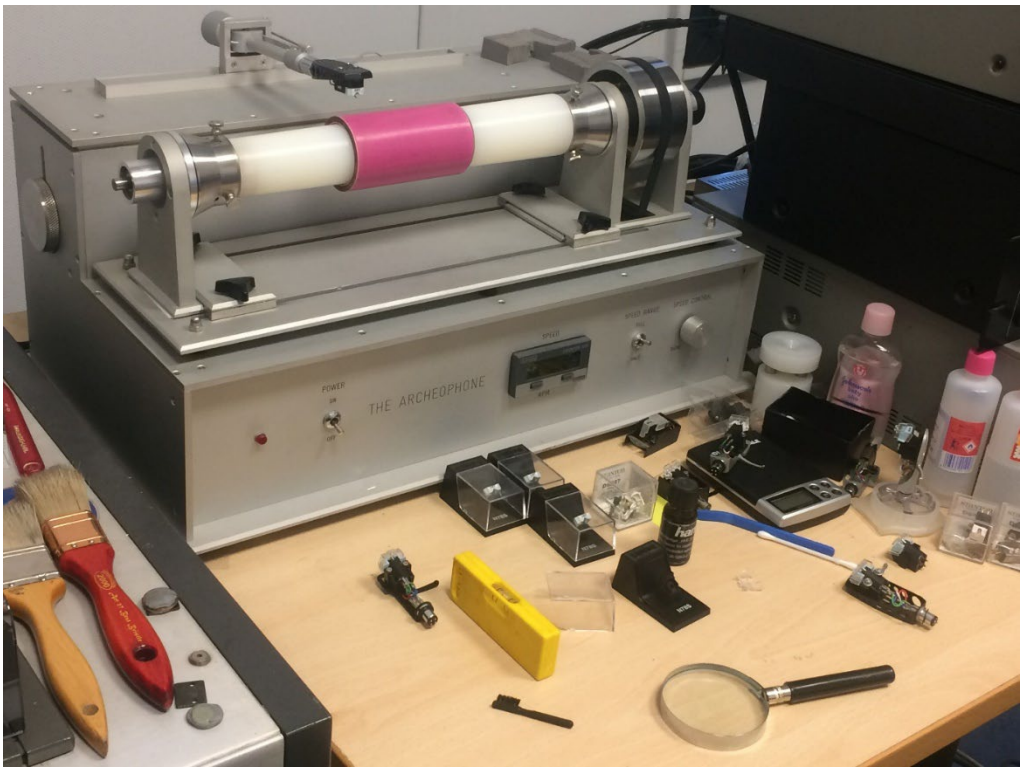


Figure 8 : ICBSA, salle de numérisation, *Archéophone*. Crédits M.Cialone, 2017 (CC-BY-NC).

5.1.2 Instruments et environnements de reproduction : son et bruit dans le transfert des disques 78 tours

L'intérêt pour la spécificité des instruments utilisés que j'ai partagée à plusieurs reprises pendant mes séjours entre 2018 et 2019 avec d'autres visiteurs de la salle de numérisation, m'incite à engager une conversation avec Luciano sur la configuration de l'espace de travail. Lors d'un dialogue riche en détails, il devient évident que le simple recours à de matériaux et d'équipements haut de gamme n'assure pas à lui seul les meilleurs résultats. Certes, les réglages effectués par l'opérateur sont indispensables pour la reproduction. Mais il est tout aussi important d'adapter les dispositifs aux caractéristiques environnementales, parfois non idéales, de l'Institut.

En feuilletant mon carnet de terrain, à la date du 15 mai 2019, je retrouve une page décrivant deux grandes difficultés auxquelles Luciano a dû faire face lors du traitement de matériaux anciens. Il se trouve que le centre de numérisation est situé sous le toit du palais « Mattei-Di Giove », un bâtiment historique avec des caractéristiques architecturales particulières, comme la présence des planchers en bois. Comme on me l'explique en attirant mon attention sur le passage d'un collègue dans le couloir, cela crée un curieux phénomène ondulatoire. Bien que légère, chaque

perturbation de la stabilité du sol produit une vibration qui se propage à travers tout l'étage : des pas, un livre qui tombe dans le bureau adjacent peut faire sauter l'aiguille de lecture du sillon du support, compromettant ainsi le travail en cours. Si cet aspect, pour le moins inattendu, intrigue déjà l'ethnologue quant à la nécessité de recourir à des solutions adaptatives – dans ce cas, l'adoption d'un tapis absorbant en matière plastique sous la table de l'Archéophone et du tourne-disque –, une autre anecdote alerte également sur la possibilité de ne pas pouvoir remédier à des telles perturbations. Le ton ironique du récit ne cache pas stupéfaction et découragement liés au souvenir du combat, presque épique, de l'archiviste sonore contre le monde invisible des radiofréquences. La vue sur la coupole de Saint-Pierre est le signe de la proximité de l'Institut avec l'État du Vatican et son réseau d'antennes radio. L'intensité du signal parasitait les appareils de reproduction, la tête de lecture agissant comme un récepteur. L'utilisation de câbles blindés n'a pas suffi à empêcher le retour de signal de la prière de l'Église catholique sur les documents historiques à numériser. L'équipe avait même envisagé de construire une cage de Faraday autour de l'équipement pour le protéger des interférences électromagnétiques externes. Seule la mise hors service des antennes à partir de 2012 de la part du Vatican, en faveur des transmissions numériques, a permis de résoudre le problème interrompant les émissions en ondes courtes et moyennes. Encore, un sens de « bricolage », de nécessaire adaptation de la manière d'utiliser les instruments semble émerger et ce, malgré l'apport de standards et d'appareils de haute précision.

Les occasions d'assister à la reproduction des supports anciens seront très limitées pendant ma période de permanence sur place. Seule une autre opportunité se présentera de travailler avec les cylindres, toujours à des fins pédagogiques, jamais avec des enregistrements d'intérêt ethnomusicologique[232]. Quant aux disques 78 tours, leur traitement, tout comme pour les cylindres, fait partie de la formation qui m'a été impartie à partir du premier jour. Ici encore, il s'agit d'appréhender les connaissances matérielles et les gestes techniques nécessaires afin d'obtenir les meilleures sonorités de la reproduction des enregistrements. L'analyse commence par les caractéristiques géométriques et physiques du dispositif. Contrairement au cylindre, où l'aiguille de lecture se déplace de manière constante, la configuration du disque entraîne une diminution de la vitesse de lecture à mesure que l'on se rapproche du centre. De plus, lorsqu'elle parcourt les circonférences de plus en plus étroites de la spirale d'Archimède, la pointe du lecteur s'incline progressivement, provoquant une

[232] L'ICBSA conserve notamment les enregistrements de terrain de l'ethnologue italien Renato Boccassino réalisés en Ouganda entre 1933 et 1934 (*cf.* Ricci 2015 ; 2017a ; 2017b).

distorsion connue sous le nom d'« erreur de suivi ». L'opérateur doit donc en être conscient, afin de réduire l'impact de ces défauts en choisissant un équipement adéquat. L'utilisation d'une platine professionnelle[233], associée à une aiguille de lecture mieux adaptée aux caractéristiques du sillon, permettra ainsi de restituer un son plus plein, en prenant en compte toutes ses harmoniques[234]. En ce qui concerne la vitesse de reproduction, bien que les disques plus anciens soient couramment appelés « disques à 78 tours », l'expérience du conservateur révèle que la rotation de ces disques n'était pas fixée de manière absolue et pouvait varier approximativement entre 70 et 90 tours, même sur les deux faces d'un même disque. Ainsi, si cette variation de vitesse permettait d'adapter au mieux le contenu de l'enregistrement à la capacité limitée du support, lors de l'écoute – sauf dans les rares cas où l'indication de vitesse est précisée sur l'étiquette – cela impose une évaluation subjective de la part de l'utilisateur. À ce sujet, j'apprends qu'un travail de recherche pour déterminer la juste intonation d'une sélection de disques édités est mené en collaboration avec le bureau *Valorisation, Études et Recherches* du même Institut[235]. Un dernier aspect à prendre en compte avant de procéder à l'opération de numérisation concerne la gestion des courbes d'égalisation du signal. Absentes dans les enregistrements des premiers supports[236], mais systématiquement intégrées dans les systèmes de pré-amplification des platines modernes, depuis l'avènement en 1954 de la norme d'égalisation RIAA pour les disques microsillon et LP[237], ces courbes nécessitent une intervention préalable pour être maîtrisées. Le système de reproduction des disques phonographiques de l'Institut a été conçu pour résoudre ce problème. La réalisation d'un préamplificateur, qui évite l'application systématique de la RIAA, permet ainsi d'obtenir une reproduction plus fidèle à l'original. Les différences de rendu de la reproduction montrent que l'écart possible entre différentes vitesses de lecture et l'application du

[233] L'ICBSA utilise un tourne-disque EMT Elektromesstechnik pour la reproduction et le transfert professionnel de disques de différents diamètres.

[234] L'analyse microscopique suggère l'utilisation de pointes tronquées de forme elliptique, plus larges que celles utilisées pour les cylindres.

[235] La preuve en est le projet de valorisation en vue des célébrations du centenaire de la mort du ténor italien Enrico Caruso. Ce projet, soutenu par une étude des catalogues historiques des éditeurs de disques, a permis de préciser ce paramètre et de corriger la vitesse de reproduction des 30 premiers enregistrements discographiques de Caruso réalisés entre 1902 et 1903 : (*cf.* Lopez et Zaccheo, 2021 ; Lopez, 2022).

[236] Il est à noter que ce n'est qu'à partir de 1925, avec l'introduction des gravures électriques, que l'on voit apparaître l'application des premières courbes d'égalisation. Ces dernières étaient utilisées lors de l'enregistrement pour compenser le bruit de fond.

[237] L'égalisation RIAA (Recording Industry Association of America) vise à réguler l'amplitude de l'enregistrement tout en augmentant la quantité d'informations contenue sur un même support. Lors de la gravure, un filtre atténue les basses fréquences et amplifie les hautes, tandis que lors de la lecture, une égalisation inverse est appliquée pour que le son final corresponde au son original.

filtre d'égalisation sont significatifs et peuvent sensiblement modifier l'information de l'enregistrement d'origine. À côté de la variation de l'intonation vers des registres plus aigus ou plus graves indue par le changement de vitesse, une courbe neutre tend à rendre un son plus marqué vers les aigus et plus pauvre dans la restitution des basses. En définitive, une représentation sonore sensiblement plus âpre à l'écoute s'avère la plus fidèle aux données de départ.

C'est ainsi que je réalise que l'Institut accorde la plus grande importance aux techniques de gestion des matériaux et à la reproduction fidèle des originaux lors de la mission de conservation des enregistrements sonores. Cela devient évident dès les premiers jours, et se confirme tout au long de ma période de participation et d'observation. En relisant mes notes de terrain, je peux mieux discerner les exigences qui retiennent l'attention de Luciano, dans une sorte de règle fondamentale qui transparaît dans son discours et dans ses enseignements. L'ingénieur du son qui travaille sur un support doit strictement suivre ce que l'on appelle une approche « conservative » du document, par opposition à une approche dite « audiophile ». Si cela peut sembler évident, l'insistance avec laquelle il aborde ce point révèle une expérience différente. Dans un centre d'archives sonores, le conservateur et l'audiophile ne devraient théoriquement avoir aucun lien l'un avec l'autre. Le premier cherche manifestement la meilleure méthode pour capturer de la manière la plus objective et précise possible l'information sonore. Quant à l'audiophile, ce dernier vise un résultat esthétisant, mettant en valeur les qualités du signal tout en minimisant ou en masquant les défauts. Un son apparemment plus désagréable, chargé de bruit de fond ou avec les rotations du support bien marquées, porte en lui le sens de l'original. À l'ICSBA, comme le souligne Luciano, « le bruit a la même dignité que le son ».

Malgré l'opposition théorique clairement énoncée, les deux approches ne sont pas incompatibles et, comme je le découvrirai au cours de mon séjour, elles finissent par coexister dans la personne même de Luciano. Il ne s'agit pas de déroger à la règle. Qui dit ingénieur du son, dit aussi audiophile au sens étymologique *d'amant de l'écoute*. Si cela se manifeste par la recherche des meilleures conditions de reproduction, certes sans modifications des données extraites des supports, mais avec une écoute attentive, prête à suggérer une solution instrumentale plus adaptée à un enregistrement spécifique, cela se reflète davantage dans la double production de fichiers sonores à la fin du processus de numérisation. En effet, le protocole de conservation de l'institution prévoit d'associer au fichier destiné à la conservation en format Wave, conforme aux standards internationaux (*cf. supra*, § 2.), un fichier d'usage en format compressé

FLAC, destiné à la diffusion sur la base de données. Avec ce dernier, des interventions de correction de la vitesse ou l'application de filtres au détriment du bruit de fond peuvent être pratiquées, à condition qu'elles soient dûment documentées dans les métadonnées accompagnant le fichier.

5.1.3 Approcher le terrain : l'équipe et les bandes magnétiques

11 avril, 9h. Le lendemain de mon arrivée sur le terrain, maintenant libre d'accéder à la structure indépendamment de mon encadrant, je prévois d'arriver en avance par rapport à l'heure de début de la deuxième et dernière journée de cours, afin de me présenter et faire connaissance avec d'autres membres du personnel. L'apparence officielle du centre, ainsi que les restrictions d'accès au public, suggèrent de faire preuve de prudence et de ne pas explorer les lieux de manière autonome. Je pourrai toujours me rendre directement au studio de numérisation, bien que le dilemme d'être contraint de rester dans le service auquel je suis assigné me taraude. Comment approcher donc ce terrain institutionnel sans paraître importun ? Mes questionnements se dissipent, avec un peu de chance, en trouvant déjà réuni autour des distributeurs automatiques de café un petit groupe de personnel en train de discuter. C'est le seul espace commun du centre. Luciano est déjà là parmi eux. Sans hésiter, je suis présenté aux personnes présentes et invité à participer à ce petit moment de convivialité. Avec l'expérience, je remarquerai que tout le personnel n'y participe pas systématiquement, et que ces occasions de rencontre sont plutôt fortuites. Piero Cavallari, Antonella Fischetti, Bruno Censi et Giulia Piperno, présents lors de mon arrivée, travaillent ensemble au sein du service de catalogage. Leur espace de travail est situé dans deux pièces adjacentes, juste au-delà de la porte vitrée qui les sépare de l'espace de pause-café.-Ayant encore du temps avant le début du cours, prévu pour 10 heures, Piero m'accompagne dans une visite de l'étage. Dans un parcours tortueux, composé de pièces concentriques et de petits couloirs, je traverse de petites portes en bois, encadrées par des chambranles en stuc ou en marbre et décorées de grotesques et de motifs géométriques, témoignant de la vie antérieure de ces lieux. En avançant dans le couloir, je découvre une salle équipée de postes de travail, que j'apprends destinée à accueillir un projet imminent de traitement des fonds ethnomusicologiques. Cette initiative, qui suscite particulièrement mon intérêt, m'était jusque-là inconnue. Piero, avec une fierté palpable, me conduit enfin dans un petit studio d'angle décoré de fresques, où le poète, philosophe et écrivain italien Giacomo Leopardi aurait séjourné entre 1822 et 1823. C'est ici que se conclue ma visite, me laissant avec la

certitude de commencer à trouver ma place au sein du service. L'environnement de travail ne m'est pas hostile ; au contraire, la disponibilité de Piero à répondre à mes questions est réconfortante.

Le temps venu de revenir à la mission principale de la journée, je me dirige vers le bureau de numérisation. Le programme du cours y est consacré à la présentation et à l'analyse des caractéristiques des supports plus modernes, des supports magnétiques aux supports optiques et natifs numériques. Nous examinerons les caractéristiques du fil d'acier et des bandes magnétiques, des cassettes audio, jusqu'aux DAT, minidiscs et enregistreurs numériques les plus modernes. Ce qui ressort de manière contre-intuitive de cette séance, c'est que ces matériaux d'archive, bien que plus récents, se révèlent tout aussi fragiles, voire plus, en raison de leurs caractéristiques physico-chimiques, par rapport aux disques phonographiques et aux cylindres. Nous apprenons que les supports optiques comme les CD-ROM ou les MiniDiscs ont une espérance de vie d'environ vingt ans, s'ils ne sont pas exposés aux radiations lumineuses. Quant aux bandes magnétiques, composées de substrat plastique et d'une émulsion avec oxyde de fer et de substances lubrifiantes, elles se révèlent potentiellement plus durables, mais sont également susceptibles de développer des syndromes de dégradation des matériaux. Sensibles aux températures et aux niveaux d'humidité élevés, et encore plus aux variations rapides de ces paramètres, ces derniers supports sont sujets à une dégradation hydrolytique de la cellulose, déterminant une pathologie répandue, communément appelée « syndrome du vinaigre » (*cf. supra* § 4.2.3.). Outre ces facteurs de risque, pour des problèmes que l'on pourrait qualifier de physiologiques, il convient également de mentionner la démagnétisation. Cet aspect nécessite une attention particulière de la part de l'archiviste, car l'utilisation intensive d'appareils électromagnétiques peut potentiellement endommager les documents, sans que l'on s'en rende compte. Il nous est donné, par exemple, le cas de l'utilisation d'un casque audio, omniprésent dans la boîte à outils de l'archiviste sonore. Bien qu'on ne le considère pas souvent comme produisant un champ électromagnétique, ses solénoïdes, placés à proximité ou en contact avec une bande magnétique, peuvent altérer ou effacer l'information qu'elle contient. Cette négligence, qui peut être assez fréquente pour tout utilisateur de tels appareils, montre que même de petites erreurs dans la manipulation des supports peuvent être tout aussi dommageables que les problèmes intrinsèques des matériaux. Ces aspects, présentés en détail pendant le cours, permettent à notre enseignant de souligner l'importance du processus de numérisation, considéré comme le maillon le plus important de la chaîne de conservation. Selon ses mots, c'est « le seul qui puisse

assurer une bonne garantie de conservation du contenu sonore des documents, offrant ainsi la possibilité de ne pas recourir systématiquement au support original ». Ici, « la copie numérique n'a pas la prétention d'être meilleure que l'enregistrement de départ », mais sa mission se limite à anticiper les problèmes de lecture, qu'ils soient liés au support physique ou aux machines de reproduction. Les retours d'expérience sur le métier, ponctuant les explications techniques, soulignent à ce propos combien le manque de pièces détachées et l'arrêt de la production de certains dispositifs – notamment le DAT et le MiniDisc –, impactent déjà sur les pratiques de numérisation du centre.

Pendant les séances pratiques dans le bureau de numérisation, l'attention est portée en grande partie aux bandes magnétiques. Les premières étapes impliquent l'apprentissage du montage sur le magnétophone. Tout d'abord, nous prenons conscience de l'existence de bandes de différents diamètres (7,5, 8, 10, 13, 15, 18, 22, 27, 30 centimètres) et de différentes largeurs (¼ de pouce, ½ pouce, 1 pouce, 2 pouces). Un des conseils qui en découle est d'utiliser des bobines émettrices et réceptrices de même diamètre, placées de part et d'autre du magnétophone. Cela s'explique par le fait qu'un déséquilibre mécanique causé par le défilement de la bande peut compromettre la stabilité de la vitesse et augmenter le risque de rupture. Pour suivre les bonnes pratiques, il est ensuite recommandé de nettoyer la tête de lecture et les guides en métal avec de l'alcool isopropylique, ainsi que d'utiliser de l'eau distillée pour les composants en caoutchouc, afin d'éliminer les dépôts provenant des séances de lecture précédentes. De plus, l'utilisation périodique d'un démagnétiseur sur la tête de lecture et sur les guides permet d'éliminer le champ magnétique résiduel qui s'accumule progressivement et qui entraîne une réduction de la capacité à lire les hautes fréquences et une augmentation du bruit de fond.

Luciano manipule la machine avec précision, en plaçant la bande autour des bras de tension et des rouleaux passifs qui contrôlent son mouvement pendant l'activité[238]. L'extrémité est fixée à une bobine métallique vide de même taille, qui la recevra après son passage devant la tête de lecture. Dans le but de préparer la reproduction, le ruban est d'abord déplacé rapidement d'une bobine à l'autre sans être lu. Cette étape de déroulement et d'enroulement vise à résoudre un problème courant appelé « effet de copie » : lorsque les boucles du ruban sont trop rapprochées les unes des autres, le champ magnétique d'une section se propage à la suivante, entraînant des phénomènes d'écho ou d'interférence dans le signal pendant la lecture. C'est pourquoi les employés

[238] L'Institut utilise un magnétophone professionnel Studer A087 MKii pour effectuer les transferts.

de l'Institut suivent systématiquement la recommandation d'enrouler les bandes en plaçant la fin de l'enregistrement à l'extérieur du support : l'opérateur suivant sera alors obligé de dérouler préalablement la bande avant de la lire. Ce protocole réduit également les risques de détérioration des spires extérieures, considérées comme moins importantes pour l'intelligibilité globale du document que celles du début de l'enregistrement.

La mise en marche de l'enroulement suscite une fascination hypnotique. La mécanique précise de la machine, le défilement fluide à travers les systèmes de tension, le son qui se produit par la rotation des bobines, captivent l'attention des présents. La parole est suspendue, l'opérateur se concentre pour ralentir la vitesse de rotation du magnétophone à la fin du processus, accompagnant le coup de fouet de la bande lorsque la dernière spire se détache de la bobine de départ. Malgré les précautions prises, un bruit sourd, de déchirure, génère de l'appréhension. Visiblement touché par la réaction de son public, notre enseignant rassure : rien n'est perdu, le document n'a subi aucun dommage, mais il s'agit simplement d'un décollage des joints de la bande d'amorce. Un adhésif spécifique pourra assurer la réparation (Figure 9). Ce sera pour nous un exemple des opérations de restauration fonctionnelle, qui s'avèreront plutôt fréquentes : une constatation de la fragilité de ces matériaux qui subissent l'action inexorable du temps.

Une fois le document transféré sur la bobine vide avec la bande d'amorce en tête, tout est prêt pour la lecture. Avant de synchroniser la reproduction avec l'ordinateur pour la numérisation, il est possible d'effectuer un réglage supplémentaire sur la machine. Son casque sur les oreilles, Luciano se concentre sur une partie silencieuse de la bande enregistrée et utilise une clé Allen pour ajuster la vis qui se trouve au-dessus de la tête de lecture. En corrigeant son angle d'incidence sur la bande, son « azimut », il optimise ainsi la captation de l'intégralité du spectre sonore de l'enregistrement. Lorsque vient mon tour de porter le casque pour me familiariser avec l'écoute, je perçois distinctement les nuances entre un son orienté vers les basses ou les hautes fréquences. Le maximum de bruit correspondant au maximum des hautes fréquences, et donc à plus d'harmoniques, sera à privilégier. En définitive, c'est dans ce corps à corps avec la matière sonore, même la plus brute, que l'opérateur est appelé à engager ses capacités d'écoute les plus fines. Il assure ainsi à la numérisation, et donc à l'archive numérique qui remplacera les originaux inutilisables, la meilleure interprétation sonore possible du document.



Figure 9 : ICBSA, salle de numérisation. Crédits M.Cialone, 2017 (CC-BY-NC).

5.2 Le travail archivistique sur les fonds sonores oraux : l'accent mis sur la mission de conservation

Dans le cadre des missions archivistiques de l'Institut, l'aspect de la conservation revêt une importance majeure. Impliqué personnellement dans le traitement et ensuite, en tant qu'observateur du projet de révision de l'archive ethnolinguistique et musicale (AELM), je constate un décalage entre cette étape de la chaîne archivistique et les missions ultérieures de classification et de communication.

5.2.1 Un préalable à l'écoute : recherche dans le catalogue, recherche dans la réserve

À l'issue de ma première formation et en accord avec mon encadrant, j'ai la possibilité de travailler de manière autonome sur le traitement archivistique du fonds ethnolinguistique et musical (AELM- *Archivio etnolinguistico e musicale*) de l'Institut. Mon stage, qui précède le projet plus vaste dont Piero m'avait informé, prend la forme d'une initiative pilote, ce qui me donne la liberté de choisir les enregistrements. Afin de repérer les fonds à traiter, on m'oriente vers les cabines d'écoute au rez-de-chaussée. Ces postes, ouverts au public, permettent d'interroger le catalogue général du centre

et d'écouter intégralement les résultats des recherches, autrement limités aux trente premières secondes pour toute recherche effectuée en dehors de l'institution, c'est-à-dire en ligne.

Pour accéder au service, il est nécessaire de réserver sa place à l'avance. N'étant pas au courant de cette démarche à suivre, j'effectue les formalités de reconnaissance et de création d'un compte sur place, avec l'assistance des employés du Bureau de consultation catalographique, accès au patrimoine, transferts et reproductions. Après avoir expliqué mes besoins et en profitant de ma position désormais d'« interne », j'obtiens une réservation pour toute la matinée, en fonction de la disponibilité des cabines. Quatre pièces insonorisées et sans fenêtres contiennent chacune un poste équipé d'un ordinateur, d'un bureau et de deux moniteurs de studio pour la reproduction du son. Un petit fauteuil offre la possibilité de réaliser des écoutes dans des conditions plus confortables. Marina Brescini, employée du service, me montre comment effectuer les recherches. Le catalogage des collections à l'ICBSA suit les normes de description bibliographique communes au Réseau national des bibliothèques (SBN), dont l'Institut fait partie depuis 2015. Marina, toujours prête à engager la conversation, me présente les résultats d'un projet de classification et de numérisation des cahiers de terrain liés aux fonds sonores. Bien que les images de ces cahiers ne soient pas encore intégrées dans le catalogue général, elle saisit ses identifiants sur le terminal qui m'est assigné, me donnant ainsi un accès complet à ce répertoire.

Avec ces informations préliminaires, je me lance dans la recherche. L'interface permet de repérer un document sans faire de distinction entre les collections éditées et le matériel archivistique relatif aux enregistrements sonores inédits. La conception du système, plus orientée vers la bibliothéconomie que l'archivistique, ne permet pas d'appréhender par arborescence l'étendue des fonds détenus. Dans la pratique, il peut sembler surprenant que les deux catalogues sur support papier que je trouve sur place (Cirese *et al.*, 1975 ; Biagiola, 1986), bien qu'incomplets, offrent la meilleure vue d'ensemble des contenus. L'organisation des corpus repose sur une distinction en fonction de leur contenu principal, qu'il soit musical (M), linguistique (L) ou linguistico-musical (LM). Le premier catalogue, qui est conçu comme outil d'accompagnement pour les recherches sur les *Traditions orales non chantées*, classe les contenus relatifs aux contes de tradition orale selon la classification internationale

Aarne-Thompson[239]. Le deuxième catalogue, qui est conçu comme outil de recherche pour les *Musiques de traditions orale*, répertorie les corpus classés comme « Musicaux » ou « Linguistico-Musicaux » par aire géographique. Il est important de noter qu'il s'agit ici d'instruments de recherche archivistique partiels et non de catalogues exhaustifs à proprement parler. En raison de cette limite, certains enregistrements musicaux, principalement identifiés comme des contes[240], échappent au système de répertoire de musiques de tradition orale.

Peut-être pourrais-je obtenir de meilleurs résultats en interrogeant la base de données avec des mots-clés tels que « ethnomusicologie » et « musique de tradition orale » ? L'idée s'avère inefficace. Ainsi, je comprendrai bien l'affirmation d'un des employés de l'Institut lorsqu'il me dira que « chaque recherche semble produire des résultats différents » (note du carnet de terrain, 13 janvier 2019). Je décide donc de me fier aux catalogues imprimés et de chercher spécifiquement les séries qui suscitent mon intérêt. Mon travail portera sur les régions italiennes frontalières avec la France, afin de constituer un corpus qui pourra être comparé aux fonds de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme d'Aix-en-Provence. Je saisis les entrées « AELM [*Archivio etnolinguistico e musicale*] – 87 ; 117 ; 120 ; 123... » pour obtenir des résultats précis en accord avec ma demande. Le système, qui exige que l'on sache exactement ce que l'on cherche, ne laisse que peu de place à la sérendipité.

En répertoriant comme je le souhaite les numéros d'inventaire des enregistrements, dont je demanderai ensuite une copie physique ou numérique pour réaliser mon traitement, je me rends compte que l'unité archivistique minimale est déterminée par le support, et non par son contenu. Un numéro unique est attribué à chaque bobine, peu importe si elle contient plusieurs enquêtes issues de collectes différentes. En effet, lorsque l'ICBSA effectue l'acquisition d'un fonds, celui-ci reçoit indistinctement un numéro d'inventaire qui lui confère le statut d'objet de propriété, non pas au sens d'un résultat d'organisation intellectuelle des contenus, mais au sens matériel, à l'instar de tout autre bien possédé[241]. Il en résulte que, dans le cas d'un enregistrement se trouvant

[239] La classification Aarne-Thompson (AT) est un système international qui permet de catégoriser les contes populaires en fonction de leurs types. Elle a été initiée par le Finlandais Antti Aarne (1867-1925) et ensuite développée par l'Américain Stith Thompson en 1927 et 1961. En 2004, l'Allemand Hans-Jörg Uther a mis à jour cette classification, qui est maintenant connue sous le nom de classification Aarne-Thompson-Uther et est identifiée par l'acronyme ATU. *Cf.* aussi § 4.2.2.

[240] En ce qui concerne spécifiquement les contes chantés, pour un essai sur un petit corpus de l'AELM, voir Caruso, 1996.

[241] Par exemple, ce même type d'inventaire est en réalité appliqué, comme j'ai pu le constater, aux machines de reproduction du son ainsi qu'aux terminaux de l'institut.

sur deux bandes magnétiques distinctes, celui-ci se verra attribuer deux numéros d'inventaire différents : *Storia*, AELM 117/11, n° 216037, 18, et *Storia*, AELM 117/12, n° 216038, 1[242]. La fiche d'archives apparaît concise du point de vue de la signalisation des informations, se limitant au titre, « *AELM 117 Piémont : Raccolta dell'Archivio Etnico-Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato* », au détail des sous-séries et au nom du chercheur ayant effectué la recherche[243]. À un niveau inférieur de la description, le contenu des différentes sous-séries est présenté. Les titres des pistes enregistrées et la description physique du support, incluant le type de bande, ainsi que les informations de reproduction y sont brièvement indiquées. Au dernier niveau de description, apparaissent l'auteur de l'enquête et le nom de l'enquêté avec l'année de l'enregistrement. À aucun niveau ne sont spécifiées des informations contextuelles sur la production du fonds, limitant ainsi son intelligibilité pour toute réutilisation scientifique ou culturelle, dérogeant aux normes archivistiques internationales. Cependant, il est important de souligner que chaque notice, bien que lacunaire en termes d'informations signalétiques et contextuelles, fournit systématiquement des précisions sur les caractéristiques physiques et techniques du support. Cela inclut le type de support, le modèle, la méthode de (ré)enregistrement, la nature du signal, la vitesse de reproduction et le choix d'égalisation :

> 3 bandes (bobine ouverte) (180 min.) : 7 1/2 in. par sec. (19 cm.), Électrique/analogique, Deux pistes, Mono, Duplicata, CCIR/IEC, AGFA PER 525, 1/4 in. ; 12 in. (30 cm.)[244].

En corollaire, les notices sont accompagnées d'images numérisées des boîtiers ainsi que des fiches de traitement technique réalisé à l'époque analogique, enrichissant ainsi les descriptifs. Ces dernières indications confirment mes premières impressions sur l'importance que prend le traitement approfondi des données matérielles des supports sonores, déjà observé au tout début de mon terrain, comme étant une priorité de la mission archivistique de l'Institut.

En explorant le catalogue en ligne, je note les numéros d'inventaire des bandes magnétiques à traiter et mets en évidence celles qui n'ont pas encore été numérisées. Pour le matériel déjà numérisé, il me faudra alors obtenir les fichiers à segmenter en m'adressant au service informatique, qui gère les serveurs. En ce qui concerne les

---

[242] http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000030949001800/Description#tabnav (dernière consultation le 26-09-2024).

[243] http://polodds.dds.it/opac2/DDS/dettaglio/documento/DDS1583825 (dernière consultation le 26-09-2024).

[244] « 3 Nastri (bobina aperta) (180 min.) : 7 1/2 in. per sec. (19 cm.), Elettrica/analogica, Due tracce, Mono, Duplicato, CCIR/IEC, AGFA PER 525, 1/4 in. ; 12 in. (30 cm.) » : http://polodds.dds.it/opac2/DDS/result (dernière consultation le 26-09-2024).

bandes à numériser, une visite aux réserves s'impose afin de prélever les supports et procéder à leur conversion. L'opportunité de réaliser cette recherche préliminaire à mon véritable travail de stage me permet de comprendre que l'architecture des services de l'Institut est caractérisée par une spécialisation pour chaque aspect de la vie du document. La gestion physique des supports, dans le cadre des missions de Collecte et de Conservation, est assurée par le 'Bureau de conservation et de restauration des supports physiques'. La gestion intellectuelle, en ce qui concerne le catalogage, est confiée au 'Bureau de traitement des collections'. Enfin, la mission de communication est gérée par le 'Bureau de consultation catalographique, accès au patrimoine, transferts et reproductions', qui supervise l'accès aux salles d'écoute, en collaboration avec le responsable du 'Bureau de services numériques'.

Dans cette répartition structurée des missions de l'Institut, la conservation matérielle semble donc assumer une importance majeure par rapport aux autres services, ce qui s'apprécie particulièrement lors de la visite des réserves situées au sous-sol du bâtiment. Les supports, tous conservés sur place, sont disposés dans différentes salles d'archivage en fonction de leurs caractéristiques. Accompagné par mon encadrant, nous accédons à la réserve des bandes magnétiques, la « bandothèque »[245]. L'environnement, vaste et éclairé par des lumières artificielles, se compose de rangées de compactus d'archives occupant la plus grande partie de l'espace. Le dispositif repose sur un système de ventilation automatisé qui assure la stabilité de la température et de l'humidité. À partir des années 1990, les recommandations internationales de l'IASA pour la conservation ont été adoptées suite à une analyse des caractéristiques environnementale des locaux, réalisée par Dietrich Schüller du Vienna Phonogrammarchiv[246]. Luciano considère Schüller comme une référence dans sa formation et dans l'alignement de l'Institut aux standards internationaux : « pour la première fois, la Discoteca di Stato adoptait une approche scientifique de la conservation » (note du carnet de terrain, Luciano D'Aleo, 15-05-2019). On y élimine les pochettes en plastique qui recouvraient précédemment chaque bande, on procède au bridage systématique des supports, alors conservé sur un seul noyau, puis à leur conditionnement dans des boîtes d'archives. Les conditions strictes de conservation environnementales y sont imposées, avec une température de 18

[245] Couramment appelée « Nastroteca » par les fonctionnaires de l'ICBSA.

[246] Le contact entre les deux institutions a été assuré par la direction de Maria Carla Cavagnis Sotgiu, directrice de la Discoteca di Stato de 1990 à 2002, et par le professeur Giorgio Adamo, ethnomusicologue et collaborateur de la Discoteca di Stato, ainsi que vice-président de l'International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) de 1990 à 1996.

degrés (plus ou moins 2 degrés de variation sur vingt-quatre heures), et un taux d'humidité de 45% (avec 5% de taux de variation).

L'exploration des environnements froids des réserves, en ce mois d'avril où le printemps est déjà bien avancé à Rome, commence par la recherche des numéros des bandes annotées. Jamais avare de détails, Luciano se révèle être un fin pédagogue en illustrant les processus de conservation et en partageant sa mémoire historique de l'Institut. Fonctionnaire depuis le début des années 1980, son récit du traitement met en évidence, de manière critique, un certain amateurisme et l'artisanat du métier à cette époque. Les fonds y étaient « traités à la va-vite, pourvu que ce soit fonctionnel ». Le technicien du son de l'époque avait pour responsabilité, au sein d'une équipe plus ample que celle existante actuellement, d'assurer la préservation des bandes par des transferts périodiques. Les protocoles établis à l'époque pré-numérique consistaient à effectuer des copies des originaux à intervalles d'environ tous les 10 ans sur de nouvelles bandes, dans le but de préserver leur intégrité et de maintenir leur lisibilité face au risque de détérioration des matériaux. Il est aujourd'hui bien établi que le processus de transfert d'analogique à analogique entraîne une réduction progressive de la qualité sonore des copies par rapport à leurs originaux. C'est pourquoi Luciano considère que, pour cette période de l'histoire de l'Institut, la bande magnétique devrait plutôt être considérée comme un « instrument de consommation », destiné à ne pas durer dans le temps. Les nouveaux arrivants n'étaient pas formés au métier : « "il fallait en dérober les secrets du regard » (note du carnet de terrain, Luciano D'Aleo, 13-01-2020) »[247]. Les techniciens les plus expérimentés étaient de préférence affectés au traitement de la musique classique, tandis que les nouveaux venus étaient délégués au folklore. Avec une ironie mordante, Luciano m'explique la logique sous-jacente de cette pratique : « ce qui compte, c'est la musique classique ; le folklore, n'importe qui pouvait s'en occuper » (*ibid.*)[248]. Ils étaient ainsi libres d'utiliser des filtres sonores sur le magnétophone, et d'effectuer des variations de vitesse, s'ils le jugeaient nécessaire, pour assurer une supposée intelligibilité du document. La subjectivité de ces opérations, se répercutait – et se répercute encore à l'heure actuelle – sur la transmission patrimoniale du document, sans aucun contrôle.

Le même jugement de valeur, porté par les politiques culturelles de l'institution aux musiques de tradition orale, par rapport aux répertoires dits « savants », peut aussi être observée dans l'analyse des supports. Le standard en usage imposait le transfert à

[247] « Bisognava rubar[ne] i segreti con lo sguardo ».

[248] « Ciò che conta è la musica classica, del folklore poteva occuparsene chiunque ».

une vitesse de 38 cm par seconde pour la musique classique, correspondant à une qualité de studio, et un transfert à 19 cm par seconde pour tout le reste, qu'il s'agisse de discours ou de musiques enregistrées sur le terrain. La meilleure qualité de reproduction à des vitesses plus élevées entraînait une utilisation accrue de bande pour un seul enregistrement ; en somme, des coûts de gestion plus élevés.

5.2.2 Secrets d'archives, archives secrètes

À d'autres occasions, lors de mes visites dans les réserves, j'obtiendrai des informations sur l'histoire de l'Institut. Il semble que la distance de quatre étages, avec les bureaux, favorise l'expression et le souvenir, loin des oreilles des collègues. Se rapprochant de la retraite, la mémoire historique de Luciano est considérable. Sa connaissance des détails non écrits des procédures de conservation m'interpelle. En explorant les rangées de compactus à la recherche de l'emplacement des bandes magnétiques, je pourrai encore noter une divergence entre les informations visuelles reportées sur les boîtes des bandes et leur véritable nature. Avec la volonté de transmettre une information aussi anecdotique que significative pour illustrer la teneur des pratiques de conservation mises en place avant les années 1990, Luciano me montre l'emballage en carton des supports. Bien que ces derniers indiquent qu'il s'agit des premières copies d'archives des bandes originales, ils contiennent en réalité leurs deuxièmes ou troisièmes copies, sans que cela soit noté. Le niveau de détail des explications qui me sont fournies reflète à la fois le plaisir et la disponibilité à discuter des problématiques d'archives, ainsi que l'urgence de transmettre des éléments jugés nécessaires pour connaître l'Institut. La préoccupation, souvent évoquée dans nos dialogues, concerne la perte de ces savoirs, que les fonctionnaires de sa génération peuvent encore garantir. Cette volonté de transmission, d'ordre pratique, concerne les connaissances du métier en lien avec l'histoire particulière des fonds inédits, qui sont minoritaires parmi les biens sonores et audiovisuels possédés par l'Institut, et qui, pour cette raison, bénéficient de ressources plus limitées. Si de nombreuses informations manquent dans les fiches archivistiques, Luciano compense par sa mémoire les lacunes créées par les mises à jour techniques et les changements dans les politiques de gestion des années 1980 et 1990. Ainsi, il pallie la perte de renseignements concernant l'archivage, dispersés dans la chaîne archivistique à travers l'action de différents services, dans des lieux et temporalités variés.

Tout en respectant l'objectif initial de prélever les bandes à numériser malgré ces digressions, Luciano se déplace avec aisance, actionnant les mécanismes des

compactus pour accéder aux documents sur les différentes rangées. Après avoir repéré les cinq premiers supports annotés, il me propose de le suivre vers le fond de la salle où se trouvent d'autres armoires en métal adossées à la paroi. Officiellement, pour l'Institut, cet espace n'existe pas. En ouvrant les portes et en extrayant les caisses en plastique, nous découvrons un ensemble de bandes magnétiques de différentes tailles, qui contrastent avec l'uniformité rigoureuse que nous avons pu observer dans les compactus. En réitérant l'idée des bandes magnétiques comme outil de consommation, destinées avant les années 1990 à être périodiquement remplacées par des copies puis jetées, Luciano me présente les originaux qui ont servi à ce processus. Sauvegardées grâce à ses soins, ces bandes n'ont jamais été cataloguées. Aucun numéro d'inventaire ne leur a été attribué. Bien que de nombreux enregistrements soient encore conservés, le fonds demeure incomplet. En parcourant les titres sur les boîtes, nous constatons que seules deux des séries sélectionnées pour mon travail présentent encore les originaux.

Nous sortons les bobines au fur et à mesure afin qu'elles ne restent hors des réserves que le temps nécessaire. Pendant ce temps, je me consacre à la conversion des originaux et des copies d'archives non encore numérisés, à la vérification des contenus déjà saisis dans le catalogue, puis à la segmentation des morceaux de musique ou des récits de littérature orale contenus dans chaque bobine pour faciliter leur repérage. Pendant mon séjour, je pourrai disposer du même bureau où le cours avec les étudiants avait eu lieu, le bureau de numérisation. Je m'installe devant l'ordinateur. Je reparcours les étapes que j'avais notées dans mon carnet pour faire fonctionner le magnétophone, en commençant par en nettoyer la tête de lecture. Avec quelques difficultés, je parviens à monter la bande sur la machine et je me prépare à dérouler le ruban. Comme la première fois, la bande d'amorce se détache à la fin de l'enroulement : je la recollerai avec l'adhésif approprié. Luciano m'assiste pas à pas dans ce premier essai de numérisation, me corrigeant et m'aidant à simplifier mes gestes. Après avoir sélectionné les canaux d'entrée audio sur le terminal, à partir de l'interface du logiciel qui gère la numérisation, je suis prêt à lancer l'enregistrement et à suivre l'avancement du document. Il est impératif, pour pouvoir assurer le transfert des contenus, d'écouter chaque bobine dans son intégralité, afin de pouvoir annoter dans la fiche technique les éventuels vides, problèmes d'intelligibilité, variations de vitesse et toute autre observation pertinente au processus de numérisation et au contenu, utile à la contextualisation de l'archive.

En ce qui concerne la prise de notes, l'organisation du travail à l'Institut ne prévoit pas l'utilisation d'outils collaboratifs tels que Google Docs ou d'autres plateformes de travail en ligne permettant l'édition et le partage de documents en temps réel. Pour réaliser mes analyses, il m'est proposé d'utiliser une feuille Excel sur laquelle je dois annoter en détail les opérations et observations effectuées. Ce document sera ensuite révisé par mon superviseur et transmis à l'office du catalogue. À ma grande surprise, il m'est demandé de structurer moi-même le tableur dans lequel les données d'écoute seront insérées. En plus des données techniques de reproduction, j'ai décidé d'inclure les informations constituant la cote de la série au sein de l'AELM (AELM-117, Piemonte), le titre et la numérotation des items (ou séquence) qui la composent, ainsi que le numéro d'inventaire des bobines. En bénéficiant de la liberté qui m'est accordée, j'ai également décidé d'inclure une colonne pour vérifier l'exactitude des données géographiques, les références au carnet de terrain, les auteurs de la collecte et les témoins de l'entretien. Fort de l'expérience française, je m'efforce d'enrichir ces informations avec le plus de détails possible, tirés de l'écoute ou de la lecture de documents accompagnant l'archive sonore, en vue de leur possible communication.

Quelques jours se sont écoulés entre ma formation et l'écoute de la première bobine. Finalement, je lance le magnétophone sur la collecte AELM 117, réalisée à Novalesa, dans le Piémont italien, par l'ethnologue Aurora Milillo[249]. Dès le début, il apparaît clairement que les modalités d'entretien visent à sélectionner les contenus et à les extraire du fil de l'interaction. Les enregistrements commencent avec l'annonce hors champ de la chercheuse, fruit d'une éditorialisation successive, indiquant le lieu de collecte et le numéro de la plage. Le magnétophone est arrêté à la fin de chaque morceau ou récit, puis réactivé pour les suivants. Ainsi, l'archiviste n'a pas accès au dialogue qui conduit au souvenir d'une chanson ou d'un récit et à la proposition d'enregistrement entre l'enquêteur et l'enquêté. L'écoute se révèle déjà structurée en séquences.

Le contenu peut alors être facilement confronté au carnet de terrain relatif à l'enregistrement (AELM, *Faldone 38, libretto 830*), qui indique généralement, dans la plupart des cas, le titre de la séquence (*Cuntròla d'la cévra [conte de la chèvre]*), sa typologie (histoire de magie, croyance locale) ainsi que le nom du chercheur (Aurora Milillo) et du témoin (Lidia Foglia)[250]. On y retrouve également quelques informations concernant cette dernière, notamment son âge et son niveau d'instruction (52 ans, III

[249] http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000030947000000 (dernière consultation le 26-09-2024).
[250] http://polodds.dds.it/opac2/DDS/dettaglio/documento/DDS0149780 (dernière consultation le 26-09-2024).

avviamento[251], ménagère). N'étant pas renseignées sur le catalogue, je décide de reporter ces informations sur mon tableur. Consciencieux de ne pas rendre inutile ma participation aux activités de traitement archivistique, je me permets de suggérer des amendements là où cela me semble approprié. Je signale en rouge et entre crochets mes suggestions par rapport aux titres déjà attribués et figurant sur le catalogue, qui pourraient aider à orienter la recherche future de ces matériaux : « *Entretien* [sur les récits d'autrefois] »[252]. Je corrige des erreurs d'interprétation des contenus, dues à une lecture ou une compréhension incorrecte de l'opérateur ou de l'opératrice ayant réalisé la copie. Faute de renseignements appropriés dans les notices archivistiques des documents, ces erreurs se remarquent particulièrement dans les titres. Je m'y trouve confronté une première fois en écoutant le récit concernant « Le miracle de l'huile de saint Eldurado »[253] (AELM 117, PIE 4, n° 29) ainsi que le suivant « Deux miracles de saint Udrà (saint Eldurado) »[254]. Les brèves informations tirées du contexte d'écoute permettent d'établir qu'ils appartiennent au genre des récits et chants des veillées pendant la Seconde Guerre mondiale. Clairement intelligible à partir de l'enregistrement et après une brève recherche encyclopédique, je propose de corriger le nom annoté dans le titre de « 'Eldurado » en « Eldrado », le protagoniste étant identifiable comme le prieur éponyme de l'abbaye de Novalaise dans le Piémont italien, qui est également le lieu de collecte des enregistrements, dans la première moitié du IXe siècle. Face à ce type d'erreur textuelle, dont j'ai pu vérifier la récurrence et que l'on ne peut considérer comme une simple erreur de frappe, je décide de collecter plus de données sur les interventions de catalogage précédentes. Mon questionnement porte tout particulièrement sur les difficultés que les catalogueurs ont pu rencontrer lors de l'écoute. La qualité de reproduction a-t-elle peut être changé dans le temps, en raison de la mise à jour des équipements ? Je demande des éclaircissements à mon encadrant. Sans besoin d'entrer dans les détails techniques du système de reproduction, Luciano m'explique que la numérisation de l'intégralité du fonds AELM a été confiée dans le passé à des sous-traitants externes, et ce dès le début des années 1990. N'étant pas nécessairement formés au métier des archives ni au traitement des données produites dans le cadre de recherches qualitatives en sciences humaines et sociales, leur rôle consistait principalement à numériser les bobines dans

[251] Les écoles d'*avviamento professionale* en Italie, instituées en 1928, offraient une formation professionnelle ou technique aux élèves ayant terminé leurs études élémentaires. Elles furent abolies avec la création de la *scuola media* unifiée, permettant l'accès à toutes les écoles secondaires.

[252] « Intervista [sul raccontare di una volta] » : http://polodds.ddsit/opac2/DDS/dettaglio/documento/DDS0149805 (dernière consultation le 26-09-2024.

[253] « Lu miracolo de l'olio di sant'Eldurado ».

[254] « Due miracoli di sent'Udrà (sant'Eldurado) ».

les plus brefs délais et d'ajouter les métadonnées essentielles pour pouvoir identifier les archives. Le contrôle se limitait à l'annotation des caractéristiques techniques, pas au contenu. Cela explique le décalage entre l'écoute et l'attribution des titres.

Dans le cas des récits de littérature orale, je veille à noter dans mon tableur la référence à la classification internationale Aarne-Thompson, lorsqu'elle est disponible, en me basant sur l'instrument de recherche élaboré dans les années 1980 et non intégré dans les fiches catalographiques du centre : *Lava lu buín* (Plaisanterie-Anecdote, AT 1351 The Silence Wager). La typologie des documents écoutés est variée. Même si décousus de la conversation, ces enregistrements, par leur diversité, témoignent de la richesse des échanges qui ont dû avoir lieu sur le terrain. Aux côtés de récits hagiographiques, d'histoires de miracles, de contes populaires communs, de récits de vie et de proverbes, il n'est pas rare de retrouver aussi des contenus musicaux. À ma grande surprise, malgré la catégorisation attribuée à cette série archivistique, indiquant son intérêt linguistique (L), après la numérisation et le contrôle de 9 bobines, je découvre une série de chants. Il est en particulier intéressant de constater la succession de trois complaintes – *Complainte d'Adam et Ève*, *Complainte du Juif errant*, *Complainte de Montebello* (*capitaine Montebello*) (AELM, 117 PIE 5, 10-12) – entre le récit *La sœur avare* (117 PIE 5, 9) et la légende locale *Cunt' d'la Vallado (Le comte de la Vallée)* (AELM 117 PIE 5, 13). Pour les chants, contrairement aux récits, les carnets de terrain ne fournissent pas d'informations contextuelles ou de notes particulières sur l'occasion ou les interprètes. Cependant, étant donné que cet ensemble restreint d'enregistrements est transmis par la même enquêtée, Madame Lidia Pascal de Prali, paysanne de 83 ans au moment de l'enregistrement en 1972, nous pouvons supposer une cohérence dans le cadre de l'enquête menée par la chercheuse. L'apparition soudaine de ces complaintes au beau milieu de la collecte peut suggérer un lien avec les sujets précédents et suivants. Ce n'est qu'en poursuivant l'écoute, accompagnée de la lecture des carnets de terrain, qu'une information concernant *l'Histoire de Giacomo Maynier* (AELM, 117 PIE 5, 14)[255], permettra de reconstruire le fil qui relie toutes ces bribes de mémoire, ces savoirs dont le témoin a fait part à Aurora Milillo. Dans le carnet, il est précisé que cette histoire était « racontée lors des veillées, où tous les habitants du village se réunissaient autrefois » (AELM, Faldone 38, carnet 832, f. 94-95). Comme l'ont révélé les enquêtes de Christian Bromberger, dont j'ai eu l'occasion d'écouter les archives sonores à la Phonothèque de la MMSH (Archives sonores MMSH, Fonds Idemec, Corpus *Gens du Val Germanasca*, 1981-1984), il se trouve que les

[255] Il s'agit là d'une « histoire vraie » que la chercheuse situe approximativement « autour de 1600 – ou peut-être après » (AELM, *Faldone 38, libretto 832, f. 94-95*).

complaintes de la région étaient également chantées lors de ces veillées. Il semblerait donc raisonnable que le déroulement de l'entretien ait pu suivre une progression thématique, lié à la fonction des contenus.

Je n'aurai pas l'occasion d'inclure mon analyse archivistique dans les fiches de catalogage. Ce travail ne m'est pas demandé dans le cadre de mon stage et ne trouve pas sa place dans le dispositif archivistique de description des fonds inédits de l'Institut. Néanmoins, cela me permet de considérer la difficulté d'interprétation de l'archive sonore selon les modalités de collecte qui ont été mises en place par la Discoteca di Stato, où les enregistrements sont dépouillés de la plupart de leur contexte.

5.2.3 Temps et ressources pour le traitement du fonds AELM : « qui dépense plus, dépense moins »

Dans les mois suivants, je m'attellerai à la numérisation de toutes les bandes sélectionnées et à l'élaboration du tableur. La partie musicale, composée à la fois des collections spécifiquement indexées comme telles et de celles répertoriées à tort comme d'intérêt purement linguistique, dévoile une composition hétérogène, faite de chants narratifs, de complaintes, de chansons à boire, de chants énumératifs et d'hymnes vaudois (*cf* Annexe 1). Au-delà de la correction des erreurs du précédent archiviste, je m'applique à identifier les chants par les premiers mots du texte ou à leur attribuer un titre uniforme lorsque celui-ci est répertorié dans les Catalogue de la chanson folklorique française de Laforte (1987) et Coirault (1996-2007). Par exemple, je propose une correction pour la berceuse répertoriée dans le catalogue comme une comptine, en indiquant le titre *Nai-Nai som som*, basé sur le premier vers du chant en langue occitane (Laforte,1987 : V, A-101). Mon travail est bien reçu par mon encadrant. Le privilège de traiter un ensemble restreint de bandes augmente la possibilité de détail : des conditions rarement accordées au personnel en poste.

Pour Luciano, de nombreuses activités de l'Institut sont perçues comme des 'routines'. Si ses responsabilités quotidiennes comprennent l'inspection régulière et la réparation ponctuelle des supports, la gestion et le traitement à une échelle plus vaste nécessitent de faire appel à des collaborations externes. Le plus grand élan après la numérisation des bandes des années 1990 (*cf. supra*) a eu lieu dans les années 2010, en parallèle de la mise à niveau de l'infrastructure et du dispositif de conservation numérique (*cf.* Pistacchi *et al.*, 2006). Considéré comme une priorité de l'agenda

culturel, le projet d'archive numérique vise à exposer les données du catalogue et à numériser l'ensemble du patrimoine audiovisuel conservé, afin de rendre les contenus accessibles depuis les postes dédiés à cet effet. Le traitement des disques est confié à une entreprise prestataire de services, sélectionnée sur appel d'offre, principalement composée d'employés sans formation préalable au traitement des archives sonores, qui reçoivent une initiation au début de leur activité pour effectuer le travail qui leur est assigné. Ils réalisent la numérisation de manière mécanique, en suivant une chaîne de production, sans possibilité d'intervenir qualitativement sur les paramètres discrets du processus, tels que le choix des aiguilles ou le réglage de la vitesse. Leur travail, principalement quantitatif, se concentre sur le nettoyage des supports, leur conversion par reproduction sur tourne-disques, puis via un logiciel numérique pour la division des deux faces du support. La supervision n'a été assurée qu'au début et pour le décompte général des documents traités à la fin du processus. Le projet implique une approche « plus orientée vers la progression que vers le souci du détail » (note du carnet de terrain, D'Aleo, 15-05-19). Cela démontre comment, même dans une institution qui accorde de manière programmatique une attention maximale au traitement physique de son patrimoine, il est nécessaire de concilier cette exigence avec la réalité du manque de personnel pour ce type d'intervention.

Le même protocole de sous-traitance est également utilisé pour le traitement des bandes magnétiques. Cela implique qu'à la fin du travail, seul un contrôle quantitatif du nombre total de supports numérisés est effectué. Luciano attire mon attention sur la partialité de ces processus en citant un vieux dicton italien : « qui dépense plus, dépense moins ». Il souligne ainsi la nécessité de contrôles de qualité réguliers et la recherche de nouveaux financements supplémentaires, même des années après le premier traitement, pour revenir sur ce qui a été fait auparavant. Le risque c'est de ne plus pouvoir intervenir sur le document de départ. De nos conversations, il ressort notamment l'urgence de réaliser des analyses plus approfondies des numérisations en comparant les originaux sauvegardés avec les copies d'archives, lorsque cela est possible. Il peut par exemple arriver que certains enregistrements effectués sur plusieurs canaux et sur une même bande n'aient pas été repérés. En effet, il était courant pour les chercheurs ayant réalisé des enregistrements de terrain, pendant ce que l'on appelle la période magnétique (*cf. supra* § 1.1.2), d'utiliser séparément les deux, voire quatre canaux pour des enregistrements en modalité « mono ». C'est dans cette optique que s'inscrit le projet de contrôle des contenus et de segmentation des item sonores du fonds de l'AELM, dont j'ai pris connaissance durant mon stage. Réalisé en deux phases, la première de juillet 2018 à août 2019 et la seconde de

décembre 2019 à août 2020, avait pour objectif de réviser les quelque 2000 bandes qui composent l'intégralité du fonds[256]. De leur écoute, segmentation, contrôle et comparaison avec les matériaux d'accompagnement des collections mis à disposition par l'ICBSA (livrets, photos, articles, listes dactylographiées, etc.), a résulté l'indexation totale de 32 100 pièces.

Après avoir rendu mon badge à la fin de la période de formation prévue, j'aurai l'opportunité de revenir au sein de l'institution grâce aux contacts que j'ai établis pendant ma participation et surtout à la disponibilité de Luciano à me permettre d'entrer en tant qu'observateur, sur rendez-vous. Lors de ces visites, qui seront plus courtes dans le temps et dans l'espace, j'aurai la possibilité de dialoguer avec les catalogueurs et catalogueuses recrutés pour le projet. L'équipe, qui occupe quatre postes de travail, ne se trouve pas dans la salle qui m'a été montrée lors de ma première visite, mais est installée aux abords du musée des instruments de reproduction historiques, dans un espace ouvert et souvent perturbé par le passage du personnel et des visites organisées. Il est pour le moins curieux de constater la disposition des membres du projet dans ce lieu. Si cela répond à une exigence logistique, la validation du dispositif confirme implicitement mes observations dans le centre français. À savoir, que le contexte physique dans lequel l'on se trouve en traitant le contenu des archives sonore devient quelque peu marginal, accessoire par rapport à la mission elle-même. L'utilisation nécessaire du casque d'écoute, dont chaque archiviste se sert pour travailler sur les enregistrements, permet en effet de se projeter dans un autre monde acoustique. Leur présence dans ces lieux, certes discrète, mais néanmoins visible pour les visiteurs, suggère la tolérabilité et la non-conflictualité de la mission de révision de l'archive AELM avec d'autres activités et manifestations sonores de l'Institut. Le partage des espaces et du temps de travail avec le musée révèle, subtilement une caractéristique marquante de ces processus d'écoute : être physiquement présent tout en étant sensiblement ailleurs par le biais de l'audition ; une forme de transparence.

Quatre bureaux sont disposés face à face et adossés au mur du fond de la salle, reflétant ainsi la composition de l'équipe du projet en deux groupes de deux personnes. Le premier binôme comprend deux opérateurs non spécialisés, choisis

[256] Le travail a été présenté par Giuseppina Colicci lors du congrès « Music of Oral Tradition in the Age of Digital Conversion : Documenting Archiving Analyzing Returning », *Study days for the 50th anniversary of Folkstudio in Palermo, Palermo, Antonio Pasqualino International Puppet Museum,* 9th-11th December 2021, avec une communication ayant pour titre « Il fondo AELM (Archivio Etnico Linguistico Musicale) della nastroteca dell'ICBSA (Istituto Centrale Beni Sonori ed Audiovisivi) di Roma, ex Discoteca di Stato ». Les actes des journées d'études n'ont pas été publiés.

pour leur sensibilité musicale et leur capacité à suivre une performance à l'écoute et à repérer les pauses entre les différentes pistes. Le deuxième groupe est constitué de deux ethnomusicologues, responsables du contrôle de qualité du travail du premier groupe. Ils sont recrutés pour valider le découpage des morceaux et, si nécessaire, intégrer des descriptions à partir des matériaux d'archives qui accompagnent les enregistrements. La grande quantité de bandes à écouter et à analyser, ainsi que la nécessité de respecter les délais contractuels, suscitent des préoccupations quant à la faisabilité du travail, ce qui réduit les possibilités d'interagir avec eux. Ainsi, je n'ai pas la possibilité d'assister directement au traitement. Toutefois, je parviendrai à mener mon enquête en dehors des heures de travail, notamment pendant les courtes pauses, et finalement à organiser deux entretiens sur place avec un membre de chacun des deux groupes de fonction.

Le travail est divisé en deux étapes. Tout d'abord, les opérateurs non spécialisés identifient la séquence des morceaux sur chaque bobine et ajoutent des marqueurs sur le fichier audio à l'aide du logiciel Audacity. Ensuite, lors d'une deuxième écoute des bandes, les deux ethnomusicologues valident le travail du premier groupe, procèdent à l'exportation des fichiers et finalisent la fiche de catalogage en y ajoutant les segments de contenu identifiés. Chaque opérateur se voit attribuer environ 1000 bandes d'archives, avec une durée moyenne de traitement d'environ une heure chacune. Giulio Tosti, trentenaire, organiste de formation et concertiste, travaille avec son collègue Michele Melidoni, du même âge, historien de l’art, sur la première phase de segmentation des collections AELM. Son parcours personnel, qui l'a amené à entreprendre ce travail, a commencé par une candidature spontanée, suivie d'une invitation à participer à l'entretien du projet, qu'il a finalement réussi à obtenir. À la recherche d'un emploi qui puisse stimuler ses compétences musicales, même en dehors la pratique instrumentale, dont le domaine d'exercice lui semble limité en Italie, son arrivée dans l'institution relève, selon ses propres mots, de la curiosité et du hasard :

> En fait, trouver un travail dans ce domaine a été un coup de chance. Moi, à peine rentré de France où j'ai vécu un certain temps en tant qu'organiste, je me suis fait un petit examen de conscience et je me suis dit : « Giulio, tu veux revenir en Italie, tu veux vivre de la musique, sache qu'avec l'orgue, il est impossible de vivre de la musique ». Donc, [...] étant très polyvalent dans mes intérêts musicaux, même pour des choses qui ne concernent pas uniquement les concerts ou l'exécution, et étant très curieux, je me suis intéressé aussi à tous ces organismes dans ma ville, Rome, qui pouvaient avoir un rapport même minime avec la musique ou au

> moins avec la culture. Je ne voulais pas me limiter, alors j'ai contacté la Discoteca di Stato (Entretien avec Giulio Tosti, 21-12-2018, notre traduction)[257].

Dans son récit, Giulio m'explique le protocole auquel lui et son collègue doivent se soumettre :

> Alors, je m'occupe essentiellement de la phase préliminaire du processus d'indexation, qui consiste principalement à charger, via le programme Audacity, […] les numérisations des collections AELM. Ce sont des fichiers mp3 correspondant chacun à une bande spécifique d'une collection déterminée, et dont la durée peut varier de 35 minutes à une heure et quart. En général, la plupart des enregistrements durent entre 50 minutes et une heure et 10 minutes. Disons que ma tâche, avec celle de mon collègue Michele Melidoni, est précisément de préparer le travail de reconnaissance pour les deux ethnomusicologues qui travaillent avec nous, à savoir Giuseppina Colicci et Gerardo Casiello. Essentiellement, je dois séparer les pistes qui composent une bande, qui ne sont pas séparées. Comment je m'y prends ? Soit en utilisant, lorsque c'est possible, le catalogue *Etnomusica*, élaboré dans les années 1980 [Biagiola, 1986)], soit grâce aux carnets de terrain dont nous avons des copies numérisées. Parfois, j'ai le minutage sur *Etnomusica* qui m'aide un peu à distinguer les morceaux, parfois j'ai la durée des morceaux sur les livrets – un autre détail qui m'aide dans le processus d'indexation. D'autres fois, je n'ai rien ou juste la liste des morceaux sur le portail Opac [Open Public Access Catalogue][258], sur les carnets de terrain, ou sur des listes dactylographiées. Dans ces cas-là, cela devient un travail très lié à l'oreille et à la reconnaissance, un peu intuitive, des pistes présentes sur la bande (*ibid*.)[259].

---

[257] « Trovare un lavoro in quest'ambito è infatti stato un caso, in realtà. Io, appena tornato dalla Francia dove ho vissuto per un periodo essendo organista, mi sono fatto un piccolo esame di coscienza mi sono detto : " Giulio, vuoi tornare in Italia, vuoi vivere con la musica, sappi che con l'organo è impossibile vivere con la musica… ". Per cui, [...] essendo molto poliedrico nei miei interessi musicali, anche verso cose come io ti ho detto che non riguardano solo unicamente il concertismo o l'esecuzione o queste cose qua, essendo molto curioso mi sono incuriosito, appunto, anche verso tutti quegli enti all'interno della mia città, Roma, che potessero avere un riscontro anche minimamente musicale o se non altro culturale. Non ho voluto limitarmi, e contattai proprio la Discoteca di Stato ».

[258] Il s'agit du catalogue du Service Bibliothécaire National (SBN) italien ouvert au public (Open Public Access Catalogue - OPAC), auquel l'ICBSA adhère depuis 2015.

[259] « Allora io mi occupo sostanzialmente della fase preliminare del processo di indicizzazione così chiamato, che consiste sostanzialmente nel caricare tramite il programma Audacity, molto ben conosciuto, le digitalizzazioni delle raccolte AELM, che sono dei file mp3 corrispondenti ognuno a un determinato nastro di una determinata raccolta, e che possono variare dai 35 minuti a un'ora e un quarto. Di solito, si parla il più delle volte [di durate] tra i 50 minuti e un'ora e 10. [….] Diciamo che la mia mansione insieme a quella del mio collega Michele Melidoni è proprio quella di preparare il lavoro di riconoscimento etnomusicologico per i due etnomusicologi che lavorano con noi, sia Giuseppina Colicci e Gerardo Casiello. Sostanzialmente io devo separare le tracce che compongono un nastro, che non sono separate. Quando io vado a lavorarci, come faccio ? O utilizzando ove possibile il catalogo Etnomusica, stilato negli anni 1980 [Biagiola, 1986], o tramite i libretti da campo di cui abbiamo delle copie scannerizzate, delle copie digitali. A volte ho la cronometratura su *Etnomusica* che mi aiuta un po' a distinguere i brani, a volte ho la durata dei brani sui libretti, altro dettaglio che mi aiuta a svolgere il processo di indicizzazione, altre volte non ho nulla, ho semplicemente l'elenco dei brani sul portale Opac [Open Public Access Catalogue], sui libretti da campo o su elenchi dattiloscritti. Per cui in questi casi diventa un lavoro molto legato all'orecchio e al riconoscimento anche un po' intuitivo delle tracce che sono presenti all'interno del nastro ».

Ce travail préliminaire met en évidence l'utilisation du sens musical de l'opérateur, une qualité d'écoute indépendante de l'approfondissement des contenus. Giulio la décrit comme une forme d'« intuition ». Cette manifestation de l'inconscient du musicien, qui joue un rôle dans le processus de reconnaissance, repose sur le sens de l'ouïe. Le travail demandé consiste à s'immerger dans l'enregistrement pour en suivre le déroulement et définir les contours de chaque performance. L'expression apparemment tautologique utilisée pour décrire son écoute est « à l'oreille », c'est-à-dire en se fiant uniquement au son et sans autres informations. Cependant, Giulio ne parle pas d'une oreille générique, mais d'une « oreille disciplinée », ce qui aide à définir sa démarche de connaissance. La perception du monde sonore, à laquelle il se confronte pour la première fois, résonne avec ses savoirs musicaux, même si ceux-ci ne sont pas spécifiques aux répertoires dont il s'occupe :

> Ma formation m'aide énormément dans ce domaine. Disons que le détail le plus important qui découle de ma formation musicale et qui m'aide dans le processus d'indexation est la reconnaissance de l'ensemble instrumental : c'est le plus évident de tous et celui qui m'aide le plus à distinguer deux morceaux qui apparaissent peut-être dans la même séance d'enregistrement. En effet, si un morceau commence avec un certain ensemble instrumental et que, sans aucune division, coupure ou séparation sur l'enregistrement, l'ensemble change, mon oreille habituée à distinguer les timbres des différents instruments musicaux m'aide énormément à reconnaître un détail aussi important, qui pourrait échapper à quelqu'un qui n'a pas une oreille, du moins, disciplinée (*ibid*.)[260].

L'écoute n'est jamais insensible ou mécanique. Le musicien est amené à en distinguer les caractéristiques et les nuances sonores ; il lui arrive de se perdre, de réécouter à plusieurs reprises des morceaux qui le frappent pour en savourer les détails, éprouver de nouvelles sensations de découverte, jusqu'à en être parfois « hypnotisé ».

> Il y a une énorme variété d'intonations, de modes, de constructions mélodiques […] Je me souviens de cette *tarentelle* jouée par ce vieil homme calabrais, je ne sais pas pourquoi elle m'a plus marqué que les autres, mais elle avait, comme on dirait aujourd'hui, un *groove* incroyable. Dès qu'elle commençait, elle te captivait complètement, c'était presque hypnotique. Je ne sais pas d'où cela venait, vraiment, mais je l'ai écoutée en entier plusieurs fois, même avant de passer au morceau suivant, je l'ai savourée un peu. Ensuite, je me souviens des *Miserere* sardes avec des structures extrêmement simples, mais des cadences splendides. […] Je me demande à quel

[260] « La mia formazione mi aiuta tantissimo in questo. Diciamo che il dettaglio più importante che deriva dalla mia formazione musicale e che mi aiuta nel processo di indicizzazione è il riconoscimento dell'organico : è la più evidente di tutte ed è quella che mi aiuta di più a saper distinguere due brani che magari compaiono nella stessa seduta di registrazione, nel senso che se un brano comincia con un determinato organico e poi senza alcuna divisione o taglio o separazione sulla registrazione l'organico cambia, il mio orecchio abituato a saper distinguere i timbri dei vari strumenti musicali mi aiuta tantissimo a riconoscere un dettaglio così importante, che magari può sfuggire a chi non è abituato ad avere un orecchio, se non altro disciplinato ».

> point (les musiciens] sont conscients de la manière dont ils traduisent en notes, […] ce qu'ils chantent et combien en réalité ils ne le font pas. Je pense que c'est plutôt la deuxième hypothèse, car ce sont vraiment des nuances de hauteur des notes qui font ressortir des couleurs incroyables des accords *(ibid.)*[261].

Ce discours amène à réfléchir à l'utilité, au sentiment de devoir et de responsabilité que Giulio ressent dans son travail, ainsi qu'à l'importance d'ouvrir les archives aux musiciens. Ces derniers, tout comme lui, peuvent en apprécier la variété musicale et y trouver une source d'inspiration artistique :

> Je fais mon travail avec grand intérêt, presque avec un sens du devoir, car je suis conscient de manipuler quelque chose d'extrêmement important et d'avoir initié un processus fondamental, celui de rendre la connaissance accessible au public, d'ouvrir ce répertoire au monde. […] Notre travail consiste précisément à segmenter les morceaux afin que quiconque, que ce soit un simple curieux ou un compositeur bien établi qui souhaite faire des recherches ethnomusicologiques pour ses propres compositions, puisse trouver les morceaux de manière simple, claire et rapide, sans avoir à fouiller en profondeur dans les méandres d'une archive. [...]Dans cette première phase du travail, et probablement aussi dans les phases suivantes, l'objectif principal est l'indexation plutôt que la catégorisation et la description détaillée des collections en question. Le premier objectif de ce projet est de séparer les morceaux les uns des autres afin que, si quelqu'un veut écouter la *Ballarella* numéro 22 de la bande 4 de la collection 145 du Latium AELM[262], il n'ait pas à écouter toute la bande, mais puisse la trouver immédiatement comme morceau sur l'OPAC. Par la suite, le travail consistera sûrement à effectuer une catégorisation plus détaillée et aussi riche que possible afin de permettre des recherches croisées avec des données et des détails très précis[263]. (*ibid.*)

Giulio soulève la question de la catégorisation des archives par mots-clés en soulignant que la priorité du projet est principalement axée sur la séparation des morceaux. Quant à Giuseppina Colicci, docteure en ethnomusicologie, qui a déjà collaboré à des recherches sur les sources sonores conservées dans des centres

---

[261] « C'è un'enorme varietà di intonazione, di modi, di costruzioni melodiche […] mi ricordo questa tarantella suonata da questo anziano calabrese non so non so perché mi colpi più delle altre ma aveva come si direbbe oggi un *groove* incredibile che, nel momento in cui cominciava, insomma, ti tirava dentro completamente ;quasi ipnotica, non so da cosa derivasse, veramente, ma me la sono ascoltata tutta più volte, anche prima di passare al brano successivo me la sono goduta un po'. Poi mi ricordo i miserere sardi con delle strutture estremamente semplici, con delle cadenze splendide. […] Mi chiedo quanto loro siano coscienti di quanto traducano in note […] quello che cantano e quanto in realtà non lo facciano. Io penso che sia più la seconda ipotesi che la prima perché diventano proprio sfumature di altezza delle note che però fanno venire fuori dei colori incredibili dagli accordi ».

[262] http://polodds.dds.it/opac2/DDS/dettaglio/documento/DDS0296849 (dernière consultation le 26-09-2024).

[263] « Faccio il mio lavoro con grande interesse, quasi con grande senso del dovere, perché sono cosciente di mettere mano a un qualcosa di estremamente importante e di aver messo in atto io in primis un processo fondamentale che è quello sostanzialmente della fruizione al pubblico della conoscenza, proprio dell'apertura di questo repertorio al mondo […].Il nostro lavoro è esattamente questo : stiamo segmentando i brani affinché chiunque che possa essere un semplice curioso o un compositore anche affermato, che voglia fare ricerca etnomusicologica per le proprie composizioni, possa trovare i brani in maniera semplice, chiara, veloce, senza dover scavare proprio a fondo nei meandri di un archivio »

d'archives (Colicci et Facci, 2019), elle décrit la mise en place du protocole et aborde les difficultés de catalogage imposées par la structure de la fiche de description :

> Le travail que nous faisons actuellement ici, à la Discoteca di Stato, en tant qu'ethnomusicologues, Gerardo Casiello et moi-même, consiste à contrôler les collections. Le travail est divisé en deux parties. Il y a deux personnes qui font l'édition. Michele Melidoni et Giulio Tosti, prennent les bandes et les indexent selon un minutage, qui parfois n'est pas correct. Oui, ils ont à leur disposition le catalogue *Etnomusica*, qui fournit un minutage, ainsi que les livrets de terrain, donc certaines collections sont annoncées et ne posent aucun problème. Dans ce cas, notre travail en tant qu'ethnomusicologues consiste simplement à vérifier qu'il y a une bonne édition, le début et la fin. […] Certaines collections ne présentent aucune difficulté, car le chercheur les a fournies accompagnées du carnet de terrain et elles sont même annoncées […]. Dans ce cas, notre travail se résume simplement à l'écoute et à l'édition (Entretien avec Giuseppina Colicci, 21-12-2018, notre traduction)[264].

Dans d'autres cas, il y a des divergences entre le catalogue papier et le contenu des enregistrements. Giuseppina cite par exemple la collection 145 sur la Ciociaria[265], où, à la fin du contrôle, de nouveaux morceaux non indexés ont été découverts :

> Par exemple, je peux aussi te parler de la collection 145 sur la Ciociaria […] À la fin du contrôle, une trentaine de nouveaux morceaux ont été découverts. […] Dans ce cas, le chercheur a fait un montage en mettant vingt minutes de *Stornelli*[266] puis deux berceuses, en n'indiquant que la piste 1. À ce moment-là, nous avons scindé et décrit chaque morceau individuellement (*ibid.)* [267].

Que ce soit pour des collections sans difficultés majeures de traitement ou pour celles nécessitant une intégration, l'équipe doit relever des défis liés au système de catalogage. La création d'un pôle de documentation ICBSA[268] intégré au réseau du

---

[264] « Il lavoro che stiamo facendo ora qui, alla discoteca di Stato, noi etnomusicologi, Gerardo Casiello, e io, è di controllo delle raccolte. Il lavoro è diviso in due parti. Ci sono due persone che fanno l'editing. Michele Melidoni e Giulio Tosti prendono i nastri li indicizzano, secondo un minutaggio, che a volte non è corretto. Sì, loro hanno a disposizione il catalogo *Etnomusica* che ha una cronometratura, in più hanno a disposizione anche i libretti di campo, quindi alcune raccolte sono annunciate e non creano nessun problema. In quel caso il lavoro nostro dell'etnomusicologo è solo controllare che ci sia un buon editing, l'inizio e la fine […]-Ci sono alcune raccolte che non presentano nessuna difficoltà, perché il ricercatore le ha consegnate corredate dal libretto da campo e addirittura sono anche annunciate […]. Quindi a quel punto il nostro lavoro è semplicemente quello di ascolto e dell'editing ».

[265] « Ciociaria » est le nom donné au XIXe siècle à certains territoires situés entre l'actuel Latium et la Campanie.

[266] Le *stornello* est un type de poésie chantée, généralement improvisée, d'argument amoureux ou satirique, originaire de l'Italie centrale.

[267] « Per esempio ti posso anche parlare della 145 sempre sulla ciociaria che […] Alla fine del controllo sono venuti fuori una trentina di brani nuovi.[…] Perché in quel caso il ricercatore ha fatto un editing mettendo venti minuti di stornelli e poi pure due ninnananne mettendo solo traccia 1. A quel punto noi abbiamo scorporato […] descritto ogni singolo brano ».

[268]. Les enregistrements sur support audio et vidéo acquis par dépôt légal, ainsi que les sources musicales et orales inédites de l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (ICBSA), sont maintenant disponibles dans

Système nationale de bibliothèques (SBN)[269] a introduit des critères conformes aux normes en vigueur établies par l'Institut central italien du Catalogue Unique (ICCU)[270]. Les métadonnées sont ajoutées selon un protocole dérivé du langage MARC[271], couramment utilisé dans les bibliothèques. Cependant, ce paquet de métadonnées s'avère insuffisant pour la description archivistique :

> [Même] quand ces collectes ne posent aucun problème, nous nous heurtons au catalogue OPAC, car il n'y a pas de fiche spécifique pour les documents sonores à la Discoteca di Stato. Nous utilisons donc les champs que nous offre la fiche OPAC. Et ces champs ne fournissent pas beaucoup de détails, ils ne sont pas très analytiques. Pourtant, c'est très important. C'est une fiche pour un premier aperçu du document sonore à écouter. Les erreurs que nous avons trouvées sont qu'aucune de ces fiches ne présente la localité. Ainsi, un morceau enregistré en Calabre, à Vibo Valentia et un autre à Piazzetta, à Reggio Calabria, n'ont aucune différence. Et nous savons que, du point de vue ethnomusicologique, c'est une grave erreur, car une berceuse de Vibo Valentia sera complètement différente d'une berceuse chantée à Reggio Calabria. Donc, nous intervenons principalement sur cet aspect pour améliorer notre travail. Le nom des informateurs n'est parfois pas indiqué sur OPAC, et nous devons alors le récupérer dans les cahiers de terrain (*ibid.*)[272].

Le dialogue avec Giuseppina sera également l'occasion de comparer mon traitement archivistique de la collection AELM 136[273] de Diego Carpitella et Giovanni Meo Ziilio sur les communautés vaudoises en Amérique du Sud. En examinant mon tableur, elle remarque qu'il y a trop de détails dans le travail de description et elle défend une approche plus « essentielle ». Les informations spécifiques tirées de l'écoute, comme les surnoms ou les métiers, qui pourraient aider à mieux identifier les informateurs,

---

la base de données bibliographique nationale SBN. Cette intégration a été réalisée à partir de la fin de l'année 2015 (Fischetti et Cavallari, 2021).

[269] L'intégration des documents de l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (ICBSA) au sein du réseau SBN représente environ 10 % du contenu total du catalogue national unique (Scognamiglio, 2021).

[270] https://www.iccu.sbn.it/it/ (dernière consultation le 26-09-2024).

[271] MARC, acronyme de « MAchine-Readable Cataloging », est un format d'échange de données bibliographiques informatisées des catalogues de bibliothèques, créé en 1968 par la Bibliothèque du Congrès aux États-Unis.

[272] « [Anche] quando queste raccolte non creano nessun problema, però, noi ci scontriamo con il catalogo OPAC, perché non c'è una scheda specifica qui alla discoteca di Stato per i documenti sonori. Quindi a questo punto noi usiamo i campi che ci offre la scheda OPAC. E questi campi non offrono molte cose, non sono molto analitici. Però è una raccolta che è molto importante. E' una scheda per un primo impatto sul documento sonoro che si va ad ascoltare. Gli errori che abbiamo trovato noi sono che nessuna di questa scheda presenta la località. Quindi un brano registrato in Calabria a Vibo Valentia e uno a Piazzetta, a Reggio Calabria, non hanno nessuna differenza. E sappiamo che dal punto di vista etnomosicologico questo è un grave errore, perché la Ninna nanna di Vibo Valentia sarà completamente diversa dalla Ninna nanna cantata a Reggio Calabria. Quindi questo lavoro interveniamo su questo principalmente in modo che il nostro lavoro. Il nome degli informatori non è riportato su OPAC, alcune volte e quindi noi lo abbiamo dai libretti ».

[273] http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000065788000000 (dernière consultation le 26-09-2024).

ainsi que l'ajout de descripteurs ne seront pas prises en compte. L'exigence est de fournir les bases de la description, sans plus :

> Ce projet ne prévoit pas l'ajout de descripteurs […] Nous travaillons sur le b.a.-ba : il manque les localités ce qui est, je veux dire, la chose la plus basique, ou le nom de l'interprète, ou certains titres. Par exemple, la langue, j'ai travaillé sur une collection en allemand, la langue était indiquée comme ladine, alors que ce n'est pas ladine. Le mocheno est un dialecte de l'allemand, le ladin est une langue romane. […] Donc, le descripteur, quand il est évident, je le mets, mais s'il ne l'est pas, je ne suis pas payée en ce moment pour en rechercher (i*bid*.).

Chaque proposition de nouveau mot-clé devrait alors être discutée avec le bureau du catalogue. Il y a néanmoins un manque de médiation entre les compétences de l'ethnomusicologue et celles de l'archiviste dans le protocole conçu pour traiter l'archive AELM. Le service de catalogage ne dispose pas d'une personne spécifiquement dédiée aux fonds inédits, et le volume de ressources produites par le dépôt légal entrave, voire empêche, une collaboration efficace dans la chaîne archivistique. Dans ces circonstances, Giuseppina met en avant ses compétences spécifiques renvoyant la responsabilité des lacunes de description aux professionnels de l'archive :

> Nous devons vraiment arbitrer entre la simplicité et la complexité. Ma devise est « less is more ». Je suis une ethnomusicologue plus qu'une archiviste ; en fait, je ne suis pas une archiviste (*ibid.*)[274].

La répartition des missions de l'Institut entre les différents bureaux, les différentes temporalités dans la gestion des travaux en cours en raison d'un manque de personnel et les difficultés évidentes de communication entre les services, se manifestent clairement dans le traitement des sources orales et sonores. En 2024, les résultats du projet que j'ai pu suivre pendant le terrain et auxquels j'ai moi-même involontairement participé en tant qu'éclaireur – les aléas du terrain – n'ont encore été intégrés qu'en très petite partie dans le catalogue général.

[274] « Dobbiamo veramente mediare tra la semplicità e la complessità. Il mio motto è " less is more ". Quindi, sono un etnomusicologo più che un'archivista ; anzi non sono un'archivista ».

5.3 Les archives sonores dans l'histoire institutionnelle de la Discoteca di Stato – ICBSA

Les difficultés à entreprendre le traitement des fonds sonores sont profondément ancrées dans l'histoire institutionnelle de la Discoteca di Stato. Piero et Antonella, historiens de formation et responsables du catalogue, ont soulevé à plusieurs reprises cet aspect lors de nos discussions. De ces conversations, enrichies par la consultation des documents d'archives du fonds historique de l'institution, il apparaît une histoire marquée par une instabilité institutionnelle continue et des changements fréquents de tutelle, culminant avec le risque de suppression de l'ICBSA en 2012.

5.3.1 De la « Parole des grands » à l'idée d'une « Discothèque ethnique nationale » : 1924-1947

La première mention historique de ce qui deviendra plus tard la Discoteca di Stato italienne est à attribuer à Rodolfo de Angelis, polyédrique figure du mouvement futuriste, chanteur dans les cafés-concerts et acteur de théâtre de variétés dans les premières décennies du XXe siècle en Italie. En 1924, il créé un fonds sonore intitulé « La Parola dei Grandi », dans lequel étaient recueillis les témoignages de protagonistes de la Première Guerre mondiale. Cette activité, représente la première initiative dédiée à la collecte et à la conservation de matériel sonore inédit en Italie ayant pu bénéficier du soutien des institutions et de subventions adéquates.

Avant l'initiative de De Angelis, d'autres initiatives dans le domaine des sciences sociales avaient été lancées. Au début du siècle, l'utilisation du phonographe gagnait en popularité et la comparaison avec les réalisations d'autres pays européens stimulait le désir de conserver le patrimoine sonore national. Dès le premier Congrès d'ethnographie, tenu à Rome en 1911, un ordre du jour présenté par l'académicien Silvestro Baglioni souligne cet intérêt comme une priorité :

> Le premier congrès d'ethnographie italienne, ayant reconnu la nécessité d'utiliser le phonographe pour recueillir et enregistrer fidèlement les dialectes, les chants et toute autre production musicale populaire, souhaite que, comme cela se fait déjà depuis longtemps dans d'autres nations civilisées, un centre d'archives phonographiques soit également institué en Italie, par le gouvernement ou par une académie, afin de fixer, conserver et étudier un matériau

> aussi éphémère et important pour la science et pour l'art (*cit*. dans Ferretti,1993 : 14, notre traduction) [275].

La proposition resta essentiellement ignorée. Dix ans plus tard, le projet de De Angelis connaît un sort différent, bien que dans un autre domaine et initialement conçu à des fins commerciales (Cavallari et Fischetti, 2014 : 103). Convaincu de l'importance historique de son travail, il décide de susciter l'intérêt de l'AsMIG, l'Association des Mutilés et Invalides de Guerre, et, par leur intermédiaire, il demande au gouvernement fasciste la création d'une discothèque nationale. Le fonds qu'il avait constitué fut finalement cédé à l'AsMIG moyennant une compensation conséquente en 1927 (*ibid*. : 107). Le premier noyau de la future Discoteca di Stato était ainsi fondée.

Malgré l'approbation initiale du projet par décret royal du 24 juin 1927, « concernant la création d'une Discoteca di Stato à Rome »[276], la mise en œuvre effective de cette disposition n'eut lieu que le 10 août 1928. Selon Roberto Rossetti, ancien directeur de la même institution de 1980 à 1989, ce retard était dû au manque d'importance accordé initialement par Mussolini à cette institution (Rossetti, 1990 : 29). Au lieu de la considérer comme un centre culturel de valeur historique, Mussolini la voyait comme un moyen de s'attirer la gratitude des hiérarques, des intellectuels et des industriels, en flattant leur ego grâce à la collecte de témoignages sonores, créant ainsi une sorte de « Panthéon des voix » (*ibid.*).

Le premier article du projet de création de la Discoteca di Stato en définit la mission : « recueillir et conserver pour les générations futures la voix vivante des citoyens italiens qui, dans tous les domaines, ont illustré la patrie et s'en sont rendus dignes » (*Regio decreto-legge 10 Agosto 1928*, n. 2223, notre traduction)[277]. Dans le contexte d'une dictature comme celle de l'Italie des années 1920, cette formulation rhétorique projette immédiatement les fonctions de la nouvelle institution dans une optique de régime. Non pas comme un moyen direct d'oppression, mais plutôt comme un moyen de célébration et de consolidation du pouvoir. Il n'est donc pas surprenant que la sélection

---

[275] « Il primo congresso di etnografia italiana, riconosciuta la necessità di applicare il fonografo per raccogliere e fissare fedelmente i dialetti, i canti e ogni altra produzione musicale popolare, fa voti che, come è già avvenuto da tempo in altre nazioni civili, anche in Italia si istituisca, dal governo o da qualche accademia, un archivio fonografico all'intento di fissare, conservare e studiare un materiale così caduco e così importante per la scienza e per l'arte ».

[276] « Schema di regio decreto legge il 24 giugno 1927, concernente l'istituzione di una Discoteca di Stato in Roma ».

[277] « Raccogliere e conservare per le future generazioni la viva voce dei cittadini italiani che in tutti i campi abbiano illustrata la patria e se ne siano resi benemeriti », *Regio decreto-legge 10 Agosto 1928*, n. 2223.

des voix à immortaliser soit une prérogative réservée au dictateur italien. Ainsi, comme le prévoit l'article 2,

> à la fin de chaque année de l'ère fasciste, le chef du gouvernement, de concert avec le Ministre de l'Instruction publique, après avoir consulté le conseil des ministres, procède à la sélection des personnes dont la voix doit être enregistrée dans la Discoteca di Stato. Les personnes choisies sont inscrites dans un registre d'honneur spécial (*ibid*.)[278].

Contrairement au projet initial de De Angelis de « transmettre aux générations futures, pour des siècles et des siècles, la voix de ceux qui ont su et voulu travailler pour la grandeur de l'Italie » (Cavallari et Fischetti, 2014 : 36, notre traduction), sans que ces personnes soient nécessairement affiliées ou agréées au fascisme, la mission de l'Institut se traduit en propagande patriotique et nationaliste.

Les critiques sur le faible niveau culturel de la nouvelle institution ne manquèrent pas, même au sein du milieu fasciste lui-même. Le rapport de 1931 du compositeur Umberto Giordano à l'Accademia d'Italia, une institution culturelle directement issue du régime, en témoigne. Giordano y affirmait que

> le but que doit se fixer une Discoteca di Stato doit être bien plus large […] Il faut prévoir l'enregistrement de tous les dialectes de chaque région d'Italie, de nos chansons populaires, des instruments populaires et pastoraux caractéristiques ; et prévoir l'enregistrement de quelques chefs-d'œuvre musicaux modernes dirigés par leurs propres auteurs, afin qu'ils restent des modèles, comme : la Cavalleria Rusticana de Pietro Mascagni, quelques oratorios de Lorenzo Perosi (*cit.* dans Rossetti, 1990 : 31, notre traduction)[279].

Rossetti suggère que le rapport a probablement été rédigé par le musicologue et folkloriste Gavino Gabriel[280], déjà collaborateur étroit de Giordano (*ibid* : 32). Depuis 1921, Gabriel s'était consacré à la création d'une archive phonographique italienne, une « Discothèque Ethnique Nationale », qui n'avait cependant jamais vu le jour en raison d'un manque de financement (Dotto, 2019 : 66). Lorsqu'il fut nommé premier directeur de l'institution de 1932 à 1934 (Fischetti, 2018), sur recommandation du Maestro

---

[278] « Al compimento di ciascun anno dell'era fascista il capo del governo, di concerto col Ministro della Pubblica istruzione, udito il consiglio dei ministri, procede alla scelta delle persone la di cui voce sia da raccogliere nella discoteca di stato. Le persone prescelte sono iscritte in apposito albo d'onore » (*ibid*.).

[279] « Ben più ampio dev'essere lo scopo che si prefigge raggiungere una Discoteca di Stato.[…] Dobbiamo provvedere per l'incisione di tutti i dialetti di ogni regione d'Italia, delle nostre canzoni popolari, degli strumenti popolari e pastorali caratteristici ».

[280] Souvent considéré comme l'un des précurseurs de l'ethnomusicologie italienne, il est un représentant de la soi-disant « génération intermédiaire » qui, entre les deux guerres, a fait le lien entre les recherches folkloriques de la fin du XIXe siècle et la création du Centre National d'Études de Musique Populaire de l'Académie de Sainte-Cécile en 1948 (Lutzu, 2018).

Giordano, il y voyait enfin la possibilité de concrétiser son projet. À son arrivée, rien n'existait encore de cet organisme, qui avait pourtant déjà quatre ans d'existence, et qui contraignait l'institution à être hébergée dans les locaux de la maison mère de l'AsMIG. Dans un article de « L'Italia Letteraria » publié en octobre 1932, une nouvelle politique d'archivage est proposée, visant à élargir constamment le patrimoine sonore national, en accord avec les idées — et la rhétorique — des folkloristes de l'époque :

> L'enregistrement électromagnétique et photophonique des sons a donné une incroyable naturalité aux timbres les plus difficiles et les plus variés : au point de tromper les oreilles les plus prétentieuses des esthètes 'purs', et a éveillé l'attention sérieuse des techniciens et des artistes, ainsi que l'intérêt des industriels et des financiers […] Quand on dit 'patrimoine sonore d'une nation', on parle de l'âme même du Peuple et de sa terre. C'est un patrimoine à la fois précis et infini : limité dans l'espace, illimité dans le temps, tout comme l'homme, personne physique aux frontières fermées, personne spirituelle d'activité sans frontières. Il est donc du devoir d'une Discoteca di Stato de recueillir la voix du Souverain et des autres hommes illustres et méritants de la Patrie ainsi que la phonographie du concert d'été, dans les vallées septentrionales du Limbara en Sardaigne, parmi la sauterelle verte, le grillon et le courlis ; la thésaurisation des mélopées, monodies et polyphonies régionales et la définition 'critique' des musiques savantes, concertées, dirigées et 'authentifiées' par les auteurs qui fixent les tempos et les nuances pour éviter les futurs abus et interprétations déformantes ; jusqu'à la collecte de toutes les sonorités naturelles caractéristiques – cascades, échos des vallées, murmures des forêts – à fondement génétique et donc à 'justification' des inflexions et cadences idiomatiques et des timbres particuliers 'suggérés' à la musicalité des bergers et des artisans par des roseaux et des coquilles et des noyaux et des lames vibrantes à portée de main (Gavino Gabriel, « La Discoteca di Stato », *L'Italia Letteraria*, Vol. IV, N. 42, 23 ottobre 1932 : 3, *cit*. dans Dotto, 2019, notre traduction)[281].

Gabriel tenta ainsi de rompre le cercle étroit des obligations d'une institution considérée comme un bras propagandiste du régime, en obtenant en 1934 une loi déclarant que « la Discoteca di Stato a pour but de recueillir tout ce qui, dans le domaine des sons, intéresse la culture scientifique, artistique et littéraire de la nation »

[281] « La registrazione elettromagnetica e fotofonica dei suoni ha dato un'incredibile naturalezza ai timbri più ardui e disparati : così da trarre in inganno gli orecchi più presuntuoso degli esteti 'puri' : e ha svegliato l'attenzione seria di tecnici e di artisti, la febbre di industriali e di finanzieri. […] Quando si dice 'patrimonio fònico di una nazione' si dice l'anima stessa del Popolo e della sua terra. È un patrimonio preciso insieme e infinito : limitato nello spazio, illimitato nel tempo, così come è l'uomo, persona fisica di chiusi confini, persona spirituale di sconfinata attività. Entra perciò nei compiti di una Discoteca di Stato la registrazione della voce del Sovrano e degli altri Uomini Insigni benemeriti della Patria e la fonografia del concordo estivo, nelle vallate settentrionali del Limbara in Sardegna, tra la cavalletta verde, il grillo e il chiurlo ; la tesaurizzazione di melopee, monodie e polifonie regionali e la definizione 'critica' delle musiche dotte, concertate, dirette e 'vidimate' dagli autori che fissano tempi e coloriti a scanso di futuri arbitri e di interpretazioni deformatrici ; giù giù o su su fino alla raccolta di tutte le caratteristiche sonorità naturali – cascate, echi di valli, murmuri di foreste – a sfondo genètico e cioè a 'giustificazione' di flessioni e cadenze idiomatiche e di peculiari timbri 'suggeriti' alla musicalità dei pastori e degli artigiani da canne e concole e noccioli e lamine vibranti a portata di mano ».

(*Legge 18 gennaio 1934*, n.130, notre traduction)[282]. Le musicologue sarde parvient à faire reconnaître les chants et dialectes régionaux, ainsi que les éléments naturels du paysage sonore, comme partie intégrante du patrimoine sonore national, au même titre que les voix des 'grands' de la nation. (Dotto, 2019 : 74-76). Cela n'empêcha pas le régime de continuer à utiliser la Discoteca pour produire du matériel sonore destiné à embellir des cérémonies commémoratives de personnages et d'événements. Gabriel abandonna après seulement deux ans. Avec ses successeurs, la Discoteca passe du Ministère de l'Éducation nationale à celui de la Presse et de la Propagande, puis à celui de la Culture populaire, perdant progressivement l'autonomie et son identité souhaité par Gabriel. Un décret du 1er avril 1935 place la Discoteca sous la tutelle du Sous-secrétaire d'État à la Presse et à la Propagande, renforçant définitivement la subordination au régime (Rossetti, 1990 : 43). Elle continuera d'être considérée comme un simple fournisseur de labels pour des documents sonores commandés par le ministère le plus fasciste. Ce fut l'époque des éditions discographiques des discours de Mussolini, Hitler et Goebbels, tandis que l'engagement culturel se réduisait à la simple collecte de la production discographique nationale.

Ce n'est qu'en 1944, sous la direction de Lando Tinelli que la reconstruction de la Discoteca fut entreprise. Celui-ci la transfère au palais Antici-Mattei, son siège actuel. Il aménage le bâtiment avec des meubles provenant des fédérations fascistes et la dote de personnel. Dans un communiqué de presse, le sous-secrétaire à la présidence du Conseil, Libonati, déclare que la Discoteca se met désormais à la disposition du public pour l'écoute (Rossetti, 1990 : 52). Les auditions publiques se tenaient deux fois par semaine. Deux tourne-disques et un système de diffusion y furent installés (*ibid*.). Ainsi naquit le « service d'écoute » de l'institution, une initiative qui marquait le passage de sa fonction exclusive de conservation à un rôle culturel plus dynamique.

5.3.2 Enregistrements systématiques et projets d'internationalisation : 1947-1974

La fin de la Seconde Guerre mondiale marque un tournant décisif pour l'institutionnalisation de la collecte et de la documentation des expressions de la culture orale en Italie. Le premier épisode significatif dans ce domaine fut l'initiative de Luigi Colacicchi en 1947, qui aboutit à l'enregistrement du « Canto delle Zitelle »[283]

[282] « Estensione dell'attività della Discoteca di Stato anche a manifestazioni interessanti la cultura nazionale, scientifica, letteraria e le tradizioni ed i costumi del Paese » *Legge 18 gennaio 1934*, n.130.
[283] Littéralement, « Chant des vieilles filles ».

sur 11 disques 78 tours, pour la Discoteca di Stato, au sanctuaire de Vallepietra[284] dans le Latium. Cependant, l'enregistrement initial révélait des carences techniques importantes qui nécessitèrent une nouvelle prise de son en 1949, avec le soutien technologique de la RAI – Radio-télévision italienne – et la collaboration de l'ethnomusicologue Giorgio Nataletti[285]. À cette date, la Discoteca di Stato ne disposait toujours pas d'équipements adéquats pour des enregistrements de qualité sur le terrain. En réponse à une sollicitation de l'UNESCO, un mémorandum interne daté du 27 avril 1950 et adressé au directeur de la Discoteca di Stato soulignait l'importance de préparer un rapport sur la contribution potentielle de l'institution aux activités de l'organisation internationale. Cette sollicitation portait sur la publication, en collaboration avec les maisons de disques, d'une collection d'enregistrements inédits intitulée *Anthologie de l'UNESCO*, ainsi que sur la publication de disques de musique folklorique accompagnés de notices explicatives (*Fondo Discoteca di Stato*, 1950a *; cf. supra* § 1.2.2). La réponse à ce mémorandum met en évidence la situation précaire de l'institution à l'époque et son incapacité à participer activement à de telles initiatives.

> Il est précisé que pour l'instant cette discothèque ne peut apporter aucune contribution concrète à l'initiative, car elle ne dispose pas d'équipements techniques suffisants pour de telles activités. Cette Discoteca est en train d'acquérir les équipements nécessaires pour les enregistrements mentionnés ci-dessus, et espère dans un avenir proche pouvoir réaliser des enregistrements de musique symphonique et d'opéra de valeur musicale reconnue, ainsi que de musique folklorique (*ibid.*, 1950b, notre traduction)[286].

C'est en effet en 1950 que les premiers équipements techniques furent achetés, comprenant deux magnétophones AEG-AW2 équipés de mixeurs Telefunken. En 1952, l'installation d'un studio mobile permit à la Discoteca de devenir autonome vis-à-vis de la RAI pour la réalisation de ses propres programmes, même lorsqu'elle était éloignée des studios du centre (Rossetti 1990 : 53). Dans la réponse officielle à l'appel de l'UNESCO, les difficultés économiques de l'institution sont mises en évidence, tout en exprimant l'espoir de trouver des financements pour réaliser au plus vite des

[284] Il s'agit d'un petit sanctuaire catholique dédié à la « Très Sainte Trinité », situé dans la commune de Vallepietra, dans une région montagneuse à la frontière entre le Latium et les Abruzzes. Chaque année, le pèlerinage qui a lieu le dimanche après la Pentecôte, est l'occasion de célébrer la fête liturgique de la Sainte Trinité par des chants dévotionnels (*cf.* Caruso, 2008).

[285] Grâce à cet apport de la RAI, le Centre National d'Études de Musique Populaire de l'Académie de Sainte-Cécile fut fondé la même année, en 1949, à l'initiative de Giorgio Nataletti (*cf.* Ferretti, 1993).

[286] « Si fa presente che per ora questa discoteca non può dare alcuno contributo concreto all'iniziativa, poiché non ha apparecchiature tecniche sufficienti per tali attività. Questa Discoteca sta provvedendo all'acquisto delle apparecchiature necessarie per le registrazioni di cui sopra, e spera nel prossimo avvenire di poter realizzare alcune registrazioni sia di musica sinfonica ed operistica di riconosciuto valore musicale sia di musica folklorica ».

enregistrements accompagnés de notices explicatives, afin de préserver des musiques « de grand intérêt » de la dispersion :

> En relation avec la note en date du 24 février concernant le programme que l'UNESCO a prévu pour 1951 pour la collecte de disques et les éditions phonographiques de musiques folkloriques, il est précisé que cette Discoteca di Stato ne peut malheureusement, à l'heure actuelle, signaler aucun enregistrement de telles musiques, car, comme il est bien connu, ce n'est que récemment qu'elle a pu compléter son équipement technique avec l'acquisition de machines à enregistrer. La Discoteca di Stato a déjà préparé un vaste programme d'enregistrement de musiques populaires italiennes et commencera bientôt à le réaliser. Cependant, il est prévu que des résultats appréciables ne pourront être obtenus à court terme, car les fonds disponibles à cet effet sont très limités. La Commission nationale, en rapportant ce qui précède au secrétariat de l'UNESCO, pourrait également faire savoir que si elle était aidée financièrement, la Discoteca di Stato pourrait accélérer considérablement le rythme de ses travaux et de ses réalisations. Dans ce cas, d'ici la fin de l'année, elle pourrait mettre à la disposition de l'UNESCO quelques collections importantes (par exemple, des Maggi toscans, des chants latins, etc.) accompagnées de notices explicatives appropriées. Tout cela rendrait l'action visant à sauver de la dispersion des musiques de grand intérêt beaucoup plus rapide et fructueuse (*Fondo Discoteca di Stato*, 1951, notre traduction)[287].

En 1954, l'UNESCO invite à nouveau la Discoteca di Stato à contribuer à la création du 'Catalogue International de la Musique Folklorique Enregistrée', destiné à devenir le quatrième volume de la série C (musique ethnographique et folklorique) de la collection 'Archives de la Musique Enregistrée' (*cf. supra* § 1.2.2.). Bien que la Discoteca ait communiqué un inventaire d'enregistrements, la réponse de l'UNESCO du 10 juin 1956 indique qu'il sera impossible d'utiliser la liste transmise, car le projet prévoit la citation exclusive de disques de musique « folklorique authentique » :

> Nous regrettons de devoir vous informer qu'il n'a pas été possible d'utiliser la liste transmise par cette présidence dans le document ci-joint, car dans le 'Catalogue international de la musique folklorique enregistrée' publié pour l'UNESCO par l'International Folk Music Council, seuls les disques de musique folklorique authentique peuvent être cités [...] Nous vous serions donc reconnaissants si cette présidence voulait bien revoir la liste en question (qui est renvoyée

[287] « In relazione all'appunto in data 24 febbraio riguardante il programma che l4unesco ha predisposto per il 1951 per la raccolta dei dischi e per edizioni fonografiche di musiche folkloristiche si fa presente che questa Discoteca di Stato non può, purtroppo, allo stato presente, segnalare alcuna sua registrazione di tali musiche, in quanto, com'è noto, solo recentemente ha potuto completare la sua attrezzatura tecnica con la dotazione di macchine registratrici. La Discoteca di Stato ha già predisposto un vasto programma di registrazione di musiche popolari italiane e procederà prossimamente a iniziarne la realizzazione. Si prevede, però che risultati apprezzabili si potranno ottenere a non breve scadenza, che che i fondi disponibili a tale scopo sono molto esigui. La commissione Nazionale nel riferire quanto sopra alla segreteria dell'Unesco potrebbe altresì far noto che se aiutata finanziariamente la Discoteca di Stato potrebbe notevolmente accelerare il ritmo dei suoi lavori e delle sue realizzazioni. In questo caso entro il corrente anno essa potrebbe mettere a disposizione dell'Unesco qualche importante collezione (ad es. maggi toscani, canti latini ecc) accompagnate da convenienti notizie esplicative. Tutto questo renderebbe assai più pronta e proficua l'azione volta a salvare dalla dispersione musiche di grande interesse ».

> en annexe) en limitant les signalements à la seule musique folklorique authentique (*Fondo Discoteca di Stato,* 1956a, notre traduction)[288].

Un autre exemple de ces difficultés peut encore être trouvé dans la correspondance entretenue avec le Musée de l'Homme, que j'ai pu personnellement exhumer à Rome. En juin 1955, Gilbert Rouget, assistant du département d'ethnomusicologie, envoie au directeur Renato della Valle le *Catalogue des disques non commerciaux, des dernières éditions de disques du Musée de l'Homme* (*ibid.,* 1955). Manifestant un intérêt pour le catalogue fourni, représentant « une véritable et précieuse mine de disques », qui aurait permis de combler « une lacune dans l'un des secteurs les plus délicats et importants de […] [l'] archive musicale (celui de la musique folklorique) » *(ibid.,* 1956b, notre traduction), la Discoteca envoie en retour le catalogue de ses propres éditions, signalant des « éditions culturelles maintenant très rares, du folklore italien », qu'elle serait prête à échanger contre les disques du Musée de l'Homme. La correspondance se prolonge jusqu'à la fin des années 1950. Dans une lettre du 16 mars 1960, Odile Vivier, assistante du département d'ethnomusicologie de l'institution française, remercie pour l'envoi du catalogue et signale que

> Malheureusement, votre série "folklore italien" ne rentre pas dans le cadre de notre phonothèque car ce sont des transcriptions ou des œuvres harmonisées. Peut-être auriez-vous des documents de musique authentiquement et purement originale à nous proposer ? Dans ce cas, nous serions tout disposés à échanger quelques-uns de nos disques contre ces enregistrements (*Fondo Discoteca di Stato*, 1960).

Si, au cours des années 1950, la Discoteca di Stato se heurtait à des limitations structurelles et programmatiques qui l'empêchaient de jouer un rôle actif dans les initiatives d'envergure internationale, la nomination en 1961 de la directrice Anna Barone marqua le début d'une période d'intense activité. Sous sa direction, tous les travaux nécessaires à l'amélioration des conditions de conservation des disques furent achevés, les studios techniques furent renforcés et les équipements des unités mobiles améliorés. Le point culminant de ces efforts est atteint en 1962 avec la fondation de l'AELM, une initiative qui concrétisait le rêve de Gavino Gabriel. L'AELM, émergeant des prémisses des premières campagnes de collecte des années 1950, fut instituée comme un secteur spécifique de la Discoteca. Son objectif était de rassembler,

[288] « Si è spiacenti di dover comunicare che non è stato possibile utilizzare l'elenco trasmesso da codesta presidenza con il foglio in riferimento, in quanto nel " Catalogo internazionale della musica fokloristica registrata " pubblicato per l'Unesco dall'" International Folk Music Council " possono essere citati solo dischi di musica folkloristica autentica […] Si sarà pertanto grati se codesta presidenza vorrà cortesemente rivedere il citato elenco (che si restituisce in allegato) limitando la segnalazione alla sola musica folkloristica autentica […] ».

préserver et diffuser des documents musicaux, linguistiques et dialectologiques, liés à la culture folklorique et aux traditions orales. Ainsi, elle complétait les activités de recherche déjà lancées en 1948 par le CNSMP (Galtieri, 1975 : 256), sans pour autant les remplacer. La création de l'AELM fut rendue possible par la convergence des intérêts culturels d'Anna Barone avec ceux du linguiste Antonino Pagliaro[289] et de l'ethnomusicologue Diego Carpitella, déjà actif dans les collectes réalisées par le Centre National d'Études sur la Musique Populaire de Sainte-Cécile dans les années 1950. Avec le soutien de ces spécialistes, l'activité de l'AELM prend rapidement de l'ampleur. Tout d'abord, des collectes ethnolinguistiques et ethnomusicologiques sont menées sous la direction des deux professeurs fondateurs. Puis, à partir de 1968, une campagne nationale pour le recueil de contes et de récits populaires est lancée sous la direction d'Alberto Mario Cirese[290].

À l'occasion de la présentation du premier catalogue des collections, publié en 1968, les archives sonores de l'AELM sont décrites comme visant à créer une phonothèque comparatiste méditerranéenne :

> Le matériel existant dans ces archives a été en partie enregistré par la Discothèque de l'État avec ses propres moyens et en partie acquis auprès d'institutions et de particuliers. Il faut observer que la plupart des enregistrements ont été réalisés avec des équipements techniques qui garantissent la qualité et la validité du matériel collecté. En effet, l'aspect technologique de la recherche est désormais considéré comme essentiel et méthodique, et non plus, comme par le passé, un élément secondaire et complémentaire. La Discothèque de l'État, poursuivant avec ténacité et malheureusement parmi de nombreuses difficultés d'ordre économique et financier et de nature humaine, le travail de collecte des documents sonores les plus remarquables du patrimoine culturel du pays, tend donc à inscrire son activité dans un champ d'action de plus en plus vaste. À cette fin, le premier noyau d'une phonothèque comparatiste méditerranéenne a été constitué au sein de l'archive, dans la conviction que la culture et les traditions des nations appartenant au bassin méditerranéen ne sont pas séparées, mais sont au contraire unies par un substrat commun de civilisation […]. Le disque phonographique, comme la bande magnétique et la bande sonore, ont cessé d'être un simple fait mécanique, mais ont désormais assumé la dignité de véritables agents de la culture, qui s'insèrent résolument aux côtés du livre et des moyens audiovisuels modernes (Archives sonores ICBSA, *Presentazione dell'Archivio etnico linguistico-musicale. Roma, Discoteca di Stato, 15 aprile 1967* – SBN DDS1511810, notre traduction)[291].

---

[289] En collaboration avec le groupe de recherches pour la Dialectologie Italienne du Conseil National des Recherches, une enquête sur l'état des dialectes italiens a été réalisée entre les années 1960 et le début des années 1970. Michele Melillo, responsable du projet, proposa de réaliser les enregistrements à partir de l'interprétation dialectale d'un texte unique et obligatoire, la parabole biblique du fils prodigue, afin de faciliter la comparaison directe entre les différentes versions dialectales. (Melillo, 1970 : 5).

[290] Ce projet a impliqué 40 chercheurs et a permis de recueillir 11 000 documents sonores, qui ont été catalogués en 1975 dans l'inventaire « *Tradizioni orali non cantate* » (Cirese et al, 1975), publié par la Discoteca di Stato.

[291] « Il materiale esistente in questo archivio è stato in parte registrato dalla Discoteca di Stato con i propri mezzi e in parte acquisito da enti e da privati. Bisogna osservare che la maggior parte delle registrazioni sono state

Diego Carpitella, tout en faisant l'éloge du catalogue comme un outil rendant justice à la documentation effectuée, souligne néanmoins la nécessité d'une analyse plus approfondie pour restituer le contexte des enregistrements :

> La situation ethno-musicale se présente de manière différente de celle dialectologique, surtout parce que ces 15 dernières années, en Italie, un nombre considérable d'enregistrements a été réalisé par des institutions publiques et privées, ainsi que par des individus, et on peut estimer qu'il existe aujourd'hui en Italie environ 15 000 enregistrements de documents ethno-musicaux. Je voudrais rappeler en particulier les enregistrements du Centre National d'Études de Musique Populaire, qui a été le premier organisme à effectuer des enregistrements de manière continue, ainsi que ceux d'autres institutions apparues récemment. Ce qui est cependant un peu paradoxal, c'est qu'au moins en ce qui concerne l'ethnomusicologie, face à une documentation vaste et importante du point de vue quantitatif, la phase d'élaboration des données et d'interprétation du matériel n'est pas proportionnelle au matériel enregistré. C'est une situation sous certains aspects paradoxale, je le répète, car au début, il y a environ 18 ans, lorsque ces recherches ont commencé, l'approche de travail sur le terrain pouvait effectivement avoir une signification polémique dans le sens de devoir se baser sur des données concrètes et substantielles de l'expérience. Mais lorsque les données de l'expérience, à un certain moment, ne sont pas alimentées par l'élaboration des données et donc par l'interprétation, ce travail risque de devenir un documentarisme aveugle. Cette disproportion, qui existe, est en quelque sorte un signal d'alarme dans le sens que le matériel de l'Archive Ethno-linguistique et Musicale que la Discothèque a enregistré de sa propre initiative ou a acquis de diverses manières, doit tenir compte de cette situation ; et en partie, le catalogue reflète cette préoccupation. C'est-à-dire qu'il s'agit presque toujours de matériel qui a été enregistré à la suite ou en conséquence de certaines études, où la session d'enregistrement a été précédée par un appareil théorique et critique bien conscient, ou bien les données des chants enregistrés l'ont été avec une problématique claire et non une exploration générique et vague (*ibid*, notre traduction)[292].

---

effettuate con strumenti tecnici che presentano una sicura garanzia della qualità e della validità del materiale raccolto. L'aspetto tecnologico della ricerca in fatti è considerato essenziale e di metodo e non più come nel passato, elemento secondario e complementare. La Discoteca di Stato continuando con tenacia e purtroppo tra tante difficoltà di ordine economico e finanziario e di carattere umano, l'opera di raccolta di documenti sonori più notevoli del patrimonio culturale del paese, tende quindi a inserire la sua attività in un sempre più vasto campo di azione. A tal fine si è costituito nell'ambito dell'archivio il primo nucleo di una fonoteca comparatistica mediterranea nella convinzione che la cultura e la tradizione delle nazioni appartenenti al bacino del mediterraneo non sono tra loro separate ma sono invece unite da un comune sostrato di civiltà […]. Il disco fonografico, come il nastro magnetico e la banda sonora hanno cessato di essere un puro fatto meccanico, ma hanno ormai assunto dignità di veri agenti della cultura, che si inseriscono decisamente a fianco del libro e dei moderni mezzi audiovisivi ».

[292] « La situazione etnico-musicale si presenta in maniera diversa da quella dialettologica, soprattutto perché in questi ultimi 15 anni in Italia vi è stato un notevole numero di registrazioni da parte di enti pubblici e privati da parte anche di persone e si può calcolare che oggi esistano in Italia circa 15000 registrazioni di documenti etnico-musicali. Vorrei ricordare in particolare le registrazioni del Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare che è stato il primo ente a fare registrazioni in maniera continua e di altri enti venuti di recente.-Quello che però è un po' paradossale è questo, e cioè che almeno per quanto riguarda l'etnomusicologia dinanzi ad una ampia e grande documentazione dal punto di vista quantitativo, mentre non è proporzionata relativamente al materiale registrato la fase di elaborazione dei dati e di interpretazione del materiale. È una situazione sotto certi aspetti paradossale, ripeto, perché il materiale quantitativo agli inizi, circa 18 anni fa, quando si cominciava a fare

Un bulletin d'information sur les collections est publié tous les six mois à partir de 1968 (Lares, 1968). En 1973, des documents collectés au cours des dix premières années d'existence de l'AELM sont sélectionnés pour être gravés sur disques microsillon et diffusés largement. La charge de l'édition fut confiée à Diego Carpitella et Antonino Pagliaro, ce qui a abouti à la publication de trois LP : le premier dédié aux documents ethno-musicaux, le deuxième aux contes populaires et le troisième aux documents ethno-linguistiques, avec une attention particulière à la parabole biblique du Fils prodigue[293]. Parallèlement à ses activités de recherche interne, la Discoteca di Stato lance, dès 1961, une vaste campagne internationale soutenue par le Ministère des Affaires Étrangères. L'objectif était de créer un réseau de collaboration avec des instituts similaires à l'étranger pour échanger des connaissances et des méthodologies de gestion du patrimoine culturel sonore (*Fondo Discoteca di Stato*, 1961). En 1964, un projet d'organisation d'un congrès international des discothèques au printemps 1965 prenaient forme (*ibid.*, 1964a). Cependant, la Fédération Internationale des Phonothèques (FIP), représentée par Roger Décollogne, directeur de la nouvelle discothèque nationale française, exprima rapidement des réserves (*ibid.*, 1964b). Créée à Milan en mai 1963 en tant que branche de l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales (AIBM), la FIP avait déjà programmé plusieurs activités pour les années à venir, notamment une réunion du comité exécutif à Dijon du 5 au 11 juillet 1965 et le premier congrès international à Paris en 1966 (*ibid*.). Malgré les réponses positives déjà obtenues de la part des institutions invitées pour l'initiative, le congrès italien fut annulé afin de maximiser l'efficacité des rencontres internationales dans le domaine de la documentation et de la conservation sonore et musicale. Par la suite, la Discoteca rejoint formellement la FIP, contribuant ainsi à la fondation de l'International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) :

> Dear Signora Barone As you already know, the retiring Executive Committee of FIP has approved the final report and recommendations of the FIP reorganization Committee. There

queste ricerche, l'impostazione di lavorare sul campo, poteva avere effettivamente un significato polemico nel senso di doversi basare sui dati concreti, sostanziali dell'esperienza. Ma quando i dati dell'esperienza a un certo punto non sono alimentati dalla elaborazione dei dati e quindi dell'interpretazione, rischia, questo lavoro, di divenire un documentarismo cieco. Questa sproporzione, che c'è, in un certo senso è un campanello d'allarme nel senso che il materiale dell'Archivio Etno-linguistico e musicale che la Discoteca ha inciso per sua propria iniziativa o ha acquisito in varie maniere, deve tener conto di questa situazione ; e in parte il catalogo riflette questa preoccupazione. Cioè si tratta quasi sempre di materiale o che è stato registrato alla fine o in conseguenza di determinati studi per cui si è arrivati, diciamo così, alla seduta di registrazione, con un apparato teorico e critico ben cosciente, oppure che i dati dei canti che sono stati registrati lo erano già avendo chiaro un problema e non una generica e vaga esplorazione ».

[293] Voir la note de bas de page n. 290.

> has been unanimous agreement – subject of course to your own approval – that you be a member of the newly established Provisional Council. You also know that our terms of reference are valid for the period which ends on 31 December 1969. It will be our complex task, within this period, to lay the foundation for a genuine International Association of Sound Archives. This heavy responsibility urges us to ask for your collaboration and your confidence, and for acceptance of your nomination as a member of the Provisional Council. (*Fondo Discoteca di Stato*, 1968).

La Discoteca réalisait ainsi son projet en comblant ses lacunes dans la documentation des traditions orales, à l'instar d'instituts similaires ayant entrepris cette tâche dès le début du siècle. Pourtant, son élan fut encore une fois freiné par les vicissitudes institutionnelles qui marquèrent les années suivantes et dont souffre encore aujourd'hui l'institution.

5.3.3 De l'engourdissement au réveil : 1974-2012

En 1974, la gestion de la Discoteca est transférée de la Présidence du Conseil des Ministres au Ministère des Biens Culturels et Environnementaux. Le décret-loi du 1er décembre 1974 (n. 651, art. 2) en répartissait les fonctions : la collecte et la conservation des biens sonores auraient été confiées au nouveau Ministère, tandis que l'enregistrement et la création de nouveaux documents restaient du ressort de la Présidence du Conseil des Ministres. La redistribution des compétences suscite des inquiétudes parmi ceux et celles qui avaient contribué à l'innovation de l'Institut. Une « Commission chargée de coordonner les recherches et les campagnes d'enregistrement de documents folkloriques », composée de chercheurs tels que les ethnomusicologues Diego Carpitella et Roberto Leydi, reste encore en place pendant la période de transition jusqu'en 1975. Après l'intégration définitive au nouveau Ministère, la commission est dissoute et l'Institut acquière un statut purement administratif. (Rossetti, 1990 : 67).

Malgré la poursuite systématique des activités de relevé sonore jusqu'en 1981 et la publication du Bulletin d'information de l'AELM jusqu'en 1984, les priorités institutionnelles sont significativement réorientées, se concentrant presque exclusivement sur la valorisation et la promotion de la musique savante. Dans ce contexte, à partir de 1977 et pendant huit années consécutives jusqu'en 1985, puis à nouveau en 1988, l'initiative de la « Semaine des Biens Musicaux » est lancée sous la direction du directeur général de l'Office Central des Biens Bibliographiques et des Instituts Culturels. Il s'agissait là de mettre en place un programme de promotion musicale pour sensibiliser le public, en mettant particulièrement l'accent sur l'écoute

musicale par les jeunes. Des concerts sont organisés dans des lieux d'importance historique et artistique, et la Discoteca reçoit pour mission de sélectionner les enregistrements, en vue de la production de disques destinés à la diffusion culturelle.

Dans ce contexte et sous l'impulsion des nouvelles tutelles institutionnelles, se développe à nouveau l'idée de produire des disques reflétant les enregistrements sonores conservés dans les archives. L'accent est mis sur les témoignages des acteurs de la vie culturelle, sociale, économique et politique italienne. Ce changement de cap marque une rupture avec la production de documents inédits issus de recherches sur le terrain. Après la publication en 1973 de l'anthologie de pièces sélectionnées de la collection AELM (*cf. supra*), une période de stagnation s'ensuit jusqu'en 1979, avec le lancement du disque *Musica e natura*, une compilation de musiques pour piano inspirées par le thème de l'enfance. Ce n'est qu'en 1984, lorsque le Ministère du Tourisme et du Spectacle charge la Discothèque d'organiser les initiatives pour l'Année Européenne de la Musique de 1985, que cette phase de léthargie prend fin. L'impulsion se concrétise définitivement en 1986 par l'édition d'un coffret de trois LP intitulé *Il favoloso archivio della Discoteca di Stato*. Le coffret comprend des leçons de chant, des directions d'orchestre et des exécutions d'œuvres de compositeurs tels que Puccini, Mascagni, Sadero, Mozart et Dallapiccola, ainsi qu'un témoignage du dramaturge napolitain Eduardo De Filippo. Aucune place n'est réservée aux enregistrements inédits issus des recherches de terrain.

À l'occasion de la IXe Semaine des biens musicaux en 1988, Diego Carpitella souligne de manière très directe que la conjoncture politique et économique italienne, notamment en ce qui concerne les politiques culturelles, ainsi que les contraintes budgétaires touchant la Discoteca di Stato, limitent le développement de projets liés aux traditions orales :

> On dit souvent, pour utiliser un lieu commun, que sans volonté politique, les projets ne se réalisent pas. Il est également vrai que la pratique politique est souvent stimulée par l'attention et la clarté des problèmes qui se posent culturellement. Je ne crois pas que le problème soit à sens unique ; il est bilatéral, mais en définitive, dans le moment de la pratique, l'aspect politique et économique est sans doute prédominant. Cela dit, je remercie le docteur Secchi d'avoir rappelé que la création de l'Archive Ethno-linguistique et musicale remonte à 1962-63, réalisée de manière extrêmement pionnière, et que malgré tout, des choses ont été faites : en témoigne le catalogue publié en 1986, "Etnomusica", qui recense environ 30 000 documents collectés. Ainsi, au sein de la Discothèque de l'État, la tradition orale de la musique folklorique et ethnique occupe une place importante. Et il ne s'agit pas de faire l'apologie du passé en disant que les choses ont avancé, même s'il faut le dire clairement, aujourd'hui il y a de nombreuses difficultés. Le catalogue est sans aucun doute un point de référence. De nombreux chercheurs et étudiants viennent à la Discothèque de l'État pour leurs thèses en ethnomusicologie à l'université, et ce

patrimoine est utilisé. Cependant, il y a encore beaucoup à faire. Il me semble qu'une des idées intéressantes serait de créer plusieurs anthologies sur CD de ce patrimoine de la musique traditionnelle. Probablement, avec le CD, on peut tout faire, mais pour la musique traditionnelle, ce serait un point de référence extrêmement important, précisément parce que l'enregistrement sonore est l'événement, ce n'est pas la version orale d'un événement écrit. En cela, il n'y a rien d'autre à espérer que la Discothèque puisse surmonter ces difficultés – vous me permettez, docteur Rossetti [directeur de la Discoteca di Stato], que je le dise – précisément économiques, qui sont la base de toute initiative, sans faire de matérialisme réducteur.

Une autre observation qui a émergé est celle de l'illégitimité ou du fait que la Rai n'a finalement pas respecté le fameux modèle 1001. Alors je pourrais vous dire quelque chose qui n'est même pas un secret d'État heureusement : le CNSMP, créé en 1948 principalement par Giorgio Nataletti, est né absolument en dehors de la légalité. Car ce fut le mérite de Nataletti et de deux ou trois autres personnes qui disaient que le modèle 1001, qui stipulait que les enregistrements réalisés par la Rai devaient être détruits après deux mois, accumula un patrimoine qui en 1972 comptait 7500 documents. Et cela grâce à la transgression de ce fameux modèle 1001. C'est quelque chose de drôle, même s'il peut y avoir un sentiment d'amertume, mais il est également amusant d'avoir été transgressif pour atteindre quelque chose d'utile. (Archives sonores ICBSA, SBN DDS0034890, *Intervento di Diego Carpitella alla IX settimana per i beni musicali. Incontro di studi : Archivi e fonti sonore in Italia*, Rome, 23 juin 1988, notre traduction)[294].

[294] « Si dice per un utilizzare un luogo comune che se non ci sia una volontà politica per realizzare questi progetti, i progetti non si realizzano. È anche vero che la prassi politica è spesso sollecitata dall'attenzione e chiarezza di problemi che si pongono culturalmente. Non credo che il problema sia soltanto a senso unico, è nei due sensi, ma in definitiva nel momento della prassi, il momento è senza dubbio politico ed economico. Detto questo ringrazio il dottor Secchi per aver ricordato che la creazione dell'Archivio Etno linuistico e musicale risale al 62-63, fu fatto in maniera estremamente pioneristica e che nonostante tutto si sono fatte delle cose: ne è la prova il catalogo pubblicato nel 1986, la Etnomusica, che è una testimonianza di circa 30.000 documenti che sono stati raccolti. Quindi, nell'ambito della Discoteca di Stato la tradizione orale della musica orale-folklorica-etnica tradizionale ecc. ha una grande parte. E non si fa nessuna apologia del passato dicendo che le cose sono andate avanti anche se, bisogna dirlo con chiarezza, oggi come oggi ci sono molte difficoltà. Il catalogo è senza dubbio un punto di riferimento. Alla Discoteca di Stato vengono a studiare diversi studiosi e studenti che fanno tesi in etnomusicologia all'università e quindi questo patrimonio è usato. Però indubbiamente ci sono tante altre cose da fare. Mi sembra che una delle idee interessanti sarebbe quella di fare veramente diverse antologie con Compact Disc di tutto questo patrimonio della musica tradizionale. Probabilmente con il compact disc si può fare di tutto, ma quello della musica tradizionale sarebbe un punto di riferimento estremamente importante e proprio perché la registrazione sonora è l'evento, non è la versione orale di un avvenimento scritto. In questo non c'altro da augurarsi che la discoteca possa superare queste difficoltà- lei mi permette dott. Rossetti [direttore della Discoteca di Stato], che io lo dica- proprio economiche che sono la base di qualsiasi iniziativa, senza fare del riduttivo materialismo. Un'altra osservazione che è venuta fuori quella della 'illegittimità o quella che la Rai finalmente non ha il famoso modello 1001. Allora potrei dirvi una cosa che non è neanche un segreto di Stato fortunatamente: che il CNSMP creato nel 1948 soprattutto da Giorgio Nataletti è nato assolutamente nella disgressione della legalità. Perché fu merito di Nataletti e di altre due o tre persone che dicevano che il modello 1001, che diceva che dopo due mesi bisognava distruggere le registrazioni che la Rai faceva girando per il paese o altro… si è accumulato un patrimonio che nel 1972 è di 7500 documenti. È proprio attraverso la disgressione di questo famoso modello 1001. Questa è una cosa divertente, anche se ci può essere un senso di amarezza, però è anche divertente essere stati trasgressivi per raggiungere qualcosa di utile ».

À partir de la suggestion de Carpitella, seules deux nouvelles éditions discographiques furent publiées par la suite, la première reposant d'ailleurs sur des enregistrements du CNSMP, sans qu'une collection spécifique soit jamais envisagée à cet égard.

Les années 1990 et le début des années 2000 voient une intensification des actions visant à améliorer techniquement les locaux de la Discoteca, comme en témoignent les récits de Luciano – dans le cadre de l'IASA et grâce à la collaboration étroite de Giorgio Adamo avec le Phonogramm Archive de Vienne (*cf. supra*). Durant cette période, le processus de numérisation des documents sonores se met en marche, entraînant un renforcement significatif des infrastructures, avec de nouvelles stations de catalogage et numérisation (Pistacchi *et al.*, 2006 : 133). Ces améliorations ont conduit à des restructurations institutionnelles. À partir de 2004, une nouvelle loi actualise les réglementations sur le dépôt légal, rendant obligatoire pour la Discoteca di Stato d'acquérir une copie de chaque document sonore, audiovisuel et multimédia produit ou distribué en Italie. Le changement marque un pas significatif vers la reconnaissance de ces matériaux en tant que biens culturels. En 2007, l'Institut Central pour les Biens Sonores et Audiovisuels (ICBSA) prend la suite de l'ancienne institution, élargissant ainsi son rôle et ses fonctions. Il est chargé des activités de documentation, de valorisation, de restauration, de conservation, de recherche et de conseil sur les documents sonores et audiovisuels appartenant à l'État et à d'autres entités publiques, ainsi qu'à des personnes morales privées sans but lucratif.

Le 6 juillet 2012, le gouvernement italien émet le décret-loi n. 95, connu sous le nom de « Dispositions urgentes pour la révision des dépenses publiques sans altération des services aux citoyens »[295], qui prévoyait la suppression de l'ICBSA. La décision suscite une forte réaction et mobilisation de la part de diverses associations du secteur, s'opposant à la fermeture de l'Institut. En conséquence de cette mobilisation, la décision de suppression est annulée le 7 août de la même année. Le décret-loi est ensuite converti avec modifications par la loi du 7 août 2012, n. 135, publiée dans le Journal Officiel n. 189 du 14 août 2012, garantissant ainsi la continuité de l'ICBSA et de ses services.

Les changements et réaménagements institutionnels, les difficultés économiques et le passage d'une vocation de recherche à une vocation principalement patrimoniale au sein du Ministère des Biens culturels et du Tourisme montrent les difficultés de mener

[295] « Disposizioni urgenti per la revisione della spesa pubblica con invarianza dei servizi ai cittadini ».

à bien des actions dans le domaine des archives orales pour la recherche et la culture. De même, force est de constater que les avancés qui ont quand même pu avoir lieu, doivent leur concrétisation à la volonté forte d'individus qui ont chacun apporté leur pierre à l'édifice, malgré de nombreuses vicissitudes institutionnelles.

Même face à l'anticipation de la catastrophe, de l'institution, voire d'une « apocalypse culturelle » (De Martino, 2019 [1977]), non pas seulement pour les populations porteuses de ces savoirs, mais aussi pour les traces patiemment recueillies sur supports sonores durant plus de 60 ans d'activité, un nouvel avenir se dessine. L'engagement du personnel, de leurs dirigeants ainsi que des scientifiques qui ont eu à cœur de s'investir dans la vie de l'institution a permis de faire progresser les choses contre vents et marées. Pour reprendre Derrida, si les archives sont avant tout une affaire d'avenir, l'avenir des collections de l'ICBSA reste donc encore à écrire.

6 Analyse comparée

Dans ce chapitre il s'agira d'examiner de façon comparative la manière dont les archives sonores sont façonnées à travers des processus de subjectivation, à la fois techniques, cognitives et plus largement (de culture) archivistique. Il s'agira d'explorer à partir d'exemples comparables, comment les pratiques matérielles et institutionnelles, ainsi que les dynamiques d'écoute, influencent non seulement la production et la conservation des enregistrements, mais aussi leur interprétation et leur transmission. L'analyse, menée à l'issu de l'enquête de terrain portera alors une attention particulière sur les effets de cette médiation, et interrogera la manière dont un partage plus ouvert des fonds pourrait enrichir la critique des sources musicales et la description des documents sonores. Ces réflexions seront étayées par l'exemple d'une collaboration scientifique entre les deux institutions qui ont fait l'objet de notre étude, permettant d'illustrer concrètement les bénéfices de tels partenariats, où l'ethnomusicologue trouve toute sa place.

6.1 Subjectivation des techniques : l'aspect matériel

Dans le deuxième chapitre, nous avons souligné l'urgence de replacer l'apport créatif de « l'humain » au centre du débat archivistique. Le processus d'archivage tend alors de plus en plus à être envisagée comme le fruit de l'expérience et de l'action des individus, et non seulement comme le résultat de l'application normée de procédures techniques. En parcourant la littérature, nous avons constaté que, si l'on admet que l'archivistique peut être reconnue comme « science », elle doit être en tout cas considérée comme une « science pragmatique », pour reprendre les termes de Potin et Rouiller (Potin et Rouiller, 2020 : 111)[296]. L'expérience de terrain semble corroborer cette hypothèse. Après avoir déconstruit les gestes, les mouvements, les points de vue et d'écoute de l'archiviste sonore, nous avons identifié ce sentiment de « bricolage permanent » dont parlaient les auteurs. Les données à notre disposition nous permettent, dans le cadre comparatif que nous avons établi à cet effet, de confirmer

[296] *Cf. supra* : § 2.1.3.

que, « en dépit des standards internationaux, [...] il n'y a que des expériences archivistiques [et que] tout traitement d'archives suppose une adaptation aux normes » (*ibid*.). Les missions institutionnelles et les objectifs fixés dans les deux centres étudiés, résultant de cet ajustement, se distinguent par leurs finalités et leurs méthodes. « L'archivistique ne devrait plus dire à tous ce que sont les archives », affirmait Hottin (Hottin, 2007 : 7)[297], mais apprendre de chacun ce qu'est l'archive. Ainsi, à la question du « comment faire ? » qui oriente l'action générale de l'institution, doivent se substituer celles du « comment ? » et du « pourquoi ? » (*ibid*.).

La relation entre les membres des équipes, la confrontation des idées, le choix des outils de travail, l'adaptation à l'espace, l'attention technique portée à la donnée sonore, la manière de l'extraire de son support, de la reproduire…chacun de ces aspects contribue à la façon dont les centres appréhendent l'archive et en déclinent leur conception en fonction d'une volonté de gestion et de communication qui leur est propre. Dans les deux institutions, la transmission des savoirs liés au métier d'archiviste s'inscrit principalement dans le sillage de l'oralité. Les lignes directrices données par les responsables aux archivistes temporaires, « ceux et celles qui passent » dans les services – pour reprendre encore l'expression adoptée par la phonothèque d'Aix-en-Provence – se basent sur le partage d'expériences. Il incombe à l'opérateur d'en créer d'autres, les siennes, en adaptant ses compétences. Il est intéressant de remarquer que les archivistes sonores ainsi formés, ceux qui « passent », bien que n'ayant pas de formation préalable, se retrouvent rapidement dans la position de devenir à leur tour des *passeurs* de savoirs, ceux des archives sur lesquelles ils interviennent. Ainsi, imprégnés du monde sonore de l'institution, ils en intègrent les pratiques à appliquer de manière pragmatique au traitement qui permettra la conservation et la disponibilité de l'archive, tout en déterminant sa visibilité. Chaque échange au sein de l'équipe prend alors tout son sens. La moindre problématique, discutée dès son émergence, contribue à la recherche de solutions de traitement. Tout évènement, partagé et soumis à la réflexion commune représente une opportunité d'apprentissage ; la manipulation d'archives sonores devient une expérience cumulative.

D'une manière générale, on observe clairement la transmission d'une déontologie professionnelle. Ce qui émerge dans les deux centres, et auquel j'ai dû personnellement me plier, est un code non écrit, qui se place comme référence pour toutes les indications fournies pendant la phase initiale d'apprentissage. Un code qui informe sur les

[297] *Ibid.* : § 2.1.3.

exigences générales, encadre le respect du principe de provenance des fonds, véritable règle d'or du métier, une sorte de « *primum non nocere* » hippocratique appliqué à la préservation des archives : ne pas endommager le support ni compromettre sa reproduction, et éviter d'apporter des éléments de restauration non identifiables. En bref, le dénominateur commun, l'élément irréductible qui constitue le fondement des deux services, est l'attention portée à l'intégrité de l'ensemble archivistique par un traitement minutieux, et non seulement de leurs unités individuelles. L'idée est celle de *corpus*, de *corps.*

Ce sont les manières de se référer à ce corps archivistique, les pratiques qui y sont liées, qui montrent une adaptation *ad hoc* de ces principes. Cela se fait non seulement en fonction des contraintes matérielles, financières et humaines qui existent et déterminent la configuration des équipes, des exigences liées au traitement approfondi d'une masse d'archives croissante, mais aussi par volonté de répondre aux finalités d'une mission patrimoniale déterminée. Il s'agit là d'une manière personnelle, par extension institutionnelle, d'interpréter l'archive sonore, de la manipuler. La difficulté réside notamment dans le fait de devoir mettre en place des stratégies qui répondent au problème de l'obsolescence des supports : à la perte de la matérialité, justement, du *corps* dont il est question.

Nous avons observé que les nouvelles stratégies de conservation matérielle des archives mettent l'accent sur la sauvegarde du contenu et non plus du support qui les hébergeait, par le biais de la migration vers d'autres systèmes ou d'autres supports de conservation. Le fichier numérique constitue la dernière et la plus efficace de ces solutions, permettant de réaliser une seule copie potentiellement duplicable à l'infini et de conserver le son inaltéré. En revanche, cette opération de transfert de données du domaine analogique au domaine numérique implique un changement concomitant de la nature même du document, de son véritable état de matière. Le transfert, qui représente alors une véritable mutation médiatique du document, constitue une nouvelle substitution par rapport à la performance enregistrée. Ainsi, la gestion du patrimoine archivistique conservé se dédouble. Il s'agit d'assurer à la fois la sauvegarde du support analogique, bien que celui-ci soit destiné à ne plus être utilisé à court terme, et celle du document numérique, le seul qui pourra témoigner à long terme des contenus des enregistrements. Il est utile de souligner ici comment les deux centres différencient leurs stratégies de conservation en mettant l'accent sur l'un ou l'autre aspect.

L'ICBSA travaille sur place à la conversion des documents avec un équipement professionnel haut de gamme, restaure les supports si nécessaire grâce à l'expertise de l'ICPAL et conserve les supports analogiques *in situ* dans une réserve à température et humidité contrôlées, différenciant les supports dans différentes salles d'archivage en fonction de leur caractéristique physique. Les fichiers issus de la numérisation, pour la plupart obtenus à partir d'anciens « substituts de conservation analogiques » (IASA, 2014 :§ 1.3), sont stockés dans le serveur de l'Institut, également situé dans le même bâtiment, sous la responsabilité du 'Bureau des services numériques'. La phonothèque de la MMSH, quant à elle, met l'accent sur la préservation et la communication du document numérique plutôt que sur la restauration et la préservation de l'original analogique. Le processus de numérisation auquel un bureau du centre est consacré peut être mis en place pour les fonds de petite et moyenne taille, dans de bonnes conditions matérielles. En revanche, pour le traitement de fonds plus conséquents, la numérisation est assurée par des prestataires externes. Les supports analogiques numérisés sont ensuite stockés dans une réserve à température contrôlée, tandis que les données numériques suivent un plan de conservation différenciée et multisite : dans les serveurs locaux de la MMSH, à distance dans les serveurs l'IR* Huma-Num[298], et enfin au CINES de Montpellier[299], qui garantit la conservation du document, son accessibilité et la préservation de son intelligibilité sur le long terme[300].

Dans les deux cas, même si les priorités diffèrent, la conservation des supports analogiques mobilise une bonne partie de l'attention. Cependant, il faut souligner que c'est surtout sous sa nouvelle forme numérique que l'archive est traitée et communiquée. Dématérialisé par rapport à sa forme originelle, recomposé en signal numérique binaire, comme une succession de 0 et de 1, le document est en quelque sorte « réinventé » par l'archiviste (Salün, 2012 : 26)[301]. Il est nécessaire de s'appuyer sur un appareillage qui permette d'abord la lecture du signal, puis sa conversion numérique, qu'il soit mécanique, magnétique ou analogique-numérique – comme pour les DAT[302]. Le son y est implicite, il repose sur le support sous la forme dans

[298] Huma-Num, Services et outils, « Stocker » : https://www.huma-num.fr/services-et-outils/stocker (dernière consultation le 26-09-2024).
[299] Centre Informatique National de l'Enseignement Supérieur, « Archivage » : https://www.cines.fr/archivage/ (dernière consultation le 26-09-2024).
[300] Cf *supra* : § 4.2.2.
[301] Cf *supra* : § 2.2.1.
[302] Les enregistrements nativement numériques ne sont pas convertis davantage, sauf à des fins de conservation pour répondre aux standards de format. Même si ce procédé n'apporte aucune amélioration de qualité au document original, c'est le cas des enregistrements réalisés en format

laquelle il a été enregistré à travers un instrument phonographique. Mais il demeure invisible, inaudible tant que cette transformation n'est pas réalisée. L'archive est comme une partition muette ; l'archiviste, celui qui lui rend la voix. Il est appelé, en fin de compte, à être instrumentiste : à choisir la machine à utiliser, à en gérer les clés d'activation, à incorporer ses possibilités expressives, et dans ce corps à corps particulier avec l'objet phonographique, à matérialiser, à *faire* le son. La codification du document sonore numérique permet encore de relever des différences substantielles dans l'approche de l'archive sonore observée dans les deux centres. L'ICBSA adopte systématiquement un standard de conversion du document en haute résolution audio, soit 24-bit/96kHz, selon les standards de l'IASA. La phonothèque de la MMSH, dans le processus de conversion, adopte quant à elle une fréquence d'échantillonnage plus basse, de 44100Hz/16 bit, ne se conformant pas aux standards de l'IASA, mais se basant sur le standard audio du CD-ROM. Elle privilégie le compromis d'un document de moindre qualité audio, qui reste toutefois suffisante, mais plus léger et impliquant donc moins de coûts de gestion et de conservation. C'est réinventer le document, « ré-documenter » (Pédauque, 2006 ; 2007)[303] la trace écrite, gravée. En dernière analyse, c'est donner une nouvelle forme à l'archive, recontextualiser les inscriptions originales pour les rendre à nouveau « visibles ».

« Puisque [la] dimension de la forme privilégie […] le repérage, le document doit pouvoir être vu » disait Salaün (Salün, 2012 : 26), mais alors comment percevoir la forme de quelque chose d'incorporel comme le son, alors même qu'il est privé de son support physique suite à la numérisation des contenus ? Comment traduire le passage de l'immédiateté de la perception de la forme dans le paradigme visuel, où tout peut être appréhendé en un coup d'œil, à un paradigme sonore soumis au flux du son, dont la forme ne peut être révélée tant que ses limites ne sont pas atteintes ? Les métadonnées sont essentielles à cette fin. Ces *données sur les données*, qui accompagnent systématiquement le fichier numérique, servent à expliquer les caractéristiques qui ne peuvent pas être déduites de la vision, ou de simple perception par l'ouïe, qui ne se fonde que sur l'impression ressentie, du document lui-même. En quelque sorte, elles ont pour but de reproduire les caractéristiques sensorielles perdues lors du processus de conversion, telles que le type de support, la taille, la durée de l'enregistrement, ainsi que les éventuelles transcriptions des informations présentes sur le support original, rétablissant ainsi un contrat de lecture et de perceptibilité du document. Dès lors, si

compressé ou propriétaire (mp3, mp4, AAC, AIFF) qui seront convertis au format audio non compressé et non propriétaire "WAV" pour assurer qu'ils pourront être lus par les machines à l'avenir.

[303] *Cf. supra* : § 2.2.

l'on explique la nature de l'archive sonore comme une équation définissant le document en tant que résultat de l'association entre support et inscription (Pédauque, 2003)[304], il est nécessaire, pour que sa forme soit perceptible une fois dématérialisée, de prendre en compte non seulement l'apparence physique du document, mais également les actes qui le façonnent (Tricot *et al.*, 2016)[305]. C'est pourquoi il est désormais essentiel de considérer non pas la forme en elle-même, mais plutôt la manière dont le document est *mis en forme*.

Il est utile de présenter visuellement ici comment cela se réalise dans les deux centres. Comme mentionné précédemment, la mise en forme suit deux normes différentes. D'un côté, l'institution romaine utilise le langage MARC. Quant au centre aixois, il utilise des langages XML, en particulier le Dublin Core et l'EAD, spécifiquement adapté à la description archivistique[306] La technique est utilisée pour mettre en forme la matière sonore contenue dans les supports physiques qui nécessite des appareils de lecture et reproduction. En nous référant à deux documents comparables – deux complaintes enregistrées dans la même région du Piémont italien, à deux périodes différentes et appartenant à deux fonds distincts. Il s'agit là du chant « La complainte de Thures » enregistré une première fois par Federico Ghisi en 1972 auprès du chanteur Aldo Richard, puis de la version enregistrée auprès du même chanteur par Christian Bromberger dix ans plus tard.

Imaginons que nous souhaitons examiner et confronter visuellement ces unités archivistiques, en tant qu'élément extrait d'une collection plus vaste de documents. Le « langage de réinvention », c'est-à-dire la redocumentation lisible à la fois par l'humain et par la machine, se présente alors comme une structure composée de codes et de lignes de texte successives.

Comme on le remarque à travers les lignes de cette notice (**Figure 10**), le code décrit bien un enregistrement musical intitulé « La complainte du Tures », l'auteur y est bien identifiée comme étant Federico Ghisi, mais sans mentionner toutefois l'identité de interprète. Le code inclut également des détails sur la langue, les droits, le catalogage, ainsi que des liens vers d'autres entrées de la collection « AELM 123 M »[307]. En voici l'explication :

---

[304] Cf *supra* : § 2.2.1

[305] *Ibid.*

[306] Pour certains projets, la phonothèque a également utilisé le format XML Europeana Data Model (Cialone, 2017).

[307] Ibid.

LEADER 00569nja2a22001811i 4500
001 DDS0280721
005 20231015013203.0
100 $a20151117d1972 ||||0itac50 ba
101 | $aita$bfre
126 $abna|ga|||||||bb$bc||
181 1$6z01$ad $bbxxa
182 1$6z01$aa
200 1 $aLa complainte du Tures$fFederico Ghisi
463 1$1001DDS0280720$12001 $aAELM 123 M Folklore musicale italiano (Piemonte)$fregistrazione: F. Ghisi$v1
700 1$aGhisi$b, Federico$3RAVV042862$4560
801 3aITbIT-000000$c20151117
850 $aIT-RM0200
977 $a IC

Figure 10 : Notice archivistique ICBSA, format MARC[308]

Champ Marc	Explication
LEADER 00569nja2a22001811i 4500	Il s'agit du champ leader du record, contenant des informations sur le format et le contenu du record lui-même.
001 DDS0280721	Numéro de contrôle du record, un identifiant unique pour cet enregistrement spécifique dans la base de données.
005 20231015013203.0	Date et heure de la dernière modification du record.
100 $a20151117d1972 ||||0itac50 ba	Code représentant la date de publication (1972) et d'autres informations codées.
101 | $aita$bfre	Langue principale du texte (italien) et langue secondaire (français).
126 $abna\|ga\|\|\|\|\|\|bb$bc||	Informations sur les droits et l'accessibilité du matériel.
181 1$6z01$ad $bbxxa et 182 1$6z01$aa	Détails sur les caractéristiques physiques du matériel.
200 1 $aLa complainte du Tures$fFederico Ghisi	Informations sur le titre et l'auteur de l'œuvre : 'La complainte du Tures' ; Federico Ghisi.
463 1$1001DDS0280720$12001 $aAELM 123 M Folklore musicale italiano (Piemonte)$fregistrazione: F. Ghisi$v1	Lien vers un autre record avec le titre 'AELM 123 M Folklore musicale italiano (Piemonte)' attribué à F. Ghisi.
700 1$aGhisi$b, Federico$3RAVV042862$4560	Autre champ auteur, avec des détails sur Federico Ghisi.
801 3aITbIT-000000$c20151117	Informations sur l'agence de catalogage (IT-000000) et la date de catalogage.
850 $aIT-RM0200	Code de la bibliothèque possédant l'objet : Rome, Italie (IT-RM0200).
977 $a IC	Code interne de gestion du catalogue.

Table 6 : Explication de la notice archivistique ICBSA au format MARC.

[308] http://polodds.dds.it/opac2/DDS/dettaglio/documento/DDS0280721 (dernière consultation le 26-09-2024).

Du côté de la phonothèque de la MMSH, les informations sont directement structurées en langage XML, ce qui permet une plus grande précision dans la mise en forme de l'archive. Comme mentionné précédemment, la phonothèque encode dans différents formats XML pour élargir les possibilités d'interopérabilité du document. Ici, nous nous référerons à la notice archivistique telle qu'elle est structurée dans le catalogue Calames en langage XML/EAD[309].

```xml
<c id="Calames-20151021171030745 66">
    <did>
        <unittitle>Un habitant de la ville de Giordano en Piémont commente et interprète à l'aide d'un cahier de chansons la complainte du col des Thures</unittitle>
        <unitid type="cote">MMSH-PH-500-8</unitid>
        <physdesc>
            <extent>10 min</extent>
        </physdesc>
    </did>
    <scopecontent>
        <p>L'informateur présente en français et en italien une ancienne complainte montagnarde en français extraite du cahier de chant de son père. Il en explique le contenu et situe le lieu cité dans la chanson, le col des Thures, pour se rendre à Briançon. Après ces explications, l'informateur propose de la chanter. Il s'agit de l'histoire de montagnards contrebandiers dont l'un est pris par le froid et décède. La lecture malaisée du cahier rend le cours du chant entrecoupé. La chanson, en exposant un fait divers, a la vocation de mettre en garde la jeunesse trop hardie.</p>
    </scopecontent>
    <controlaccess>
        <title role="titre">Complainte du Col des Thures</title>
    </controlaccess>
    <controlaccess>
        <subject normal="Mort" source="Sudoc" authfilenumber="027239861">Mort</subject>
    </controlaccess>
    <controlaccess>
        <subject normal="Faits divers" source="Sudoc" authfilenumber="050593714">Faits divers</subject>
    </controlaccess>
    <controlaccess>
        <subject normal="Contrebande" source="Sudoc" authfilenumber="027330982">Contrebande</subject>
    </controlaccess>
    <controlaccess>
        <subject normal="Montagnards" source="Sudoc" authfilenumber="029471540">Montagnards</subject>
    </controlaccess>
    <dao href="http://multimedia.mmsh.univ-aix.fr/phonotheque-500-8"></dao>
</c>
```

Figure 11 : Notice archivistique phonothèque MMSH, format XML/EAD

En plus de décider à quel langage standardisé se conformer, le centre d'archives a la possibilité de choisir les caractéristiques à ajouter au document pour lui donner sa forme. C'est à l'archiviste de déterminer quels éléments retenir parmi les nombreuses options offertes par les langages employés pour décrire le document. En effet, outre les champs essentiels, de nombreux champs sont facultatifs[310] et nécessitent des développements supplémentaires.

Champ XML/EAD	Description
ead	« Description archivistique encodée », élément racine (invisible sur la notice), comprenant un en-tête et la description archivistique à proprement parler <archdesc>
archdesc	"Description archivistique", corps de l'instrument de recherche, qui comprend les informations générales sur le fonds et l'ensemble des unités

[309] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-201510211710820963

[310] cf *supra*. § 2.3.2 :TAB 2-3.

	documentaires contenues dans <dsc> (invisible sur la notice)
dsc	« Description des sous-composants », englobant l'ensemble des composantes <c> (invisible sur la notice)
c	« composante », correspondant à une unité documentaire quelque soit son niveau (collection, série, dossier, pièce...)
did	« Identification et description », qui regroupe les éléments servant à fournir les données principales d'identification et de description de la composante (titre, identifiant, description physique, etc.)
unittitle	« Intitulé de l'unité documentaire », c'est-à-dire le titre choisi par l'archiviste pour décrire la composante
unitid	« Identifiant de l'unité documentaire », attribué par l'institution de conservation (la cote par exemple)
physdesc	« Description physique », élément qui peut être structuré en d'autres sous-éléments, comme <extent> (ci-dessous)
extent	« Importance matérielle » de l'unité documentaire. Dans un centre d'archives sonores comme la phonothèque, cet élément sert particulièrement à décrire la durée de l'enregistrement.
scopecontent	« Présentation du contenu », qui correspond au résumé de l'enregistrement fait par l'archiviste
controlaccess	« Indexation et points d'accès ». Dans Calames, l'indexation peut être libre ou alignée sur les autorités du Sudoc via IdRef, comme c'est le cas pour la notice prise en exemple.
dao	« Objet archivistique numérique », lien vers l'enregistrement disponible pour l'écoute en streaming

Table 7 : Tableau d'explication de la notice archivistique de la phonothèque de la MMSH au format XML/EAD

Notons ici que dans la présentation de la notice, les informations relatives au producteur-même de l'archive sont absentes. Celles-ci sont reportées à un niveau supérieur de description, ce qui permet d'éviter les répétitions, conformément à la norme ISAD-G sur laquelle repose l'EAD.

Tout bien considéré, dans la comparaison des pratiques de structuration des données des deux centres, il apparaîtra alors qu'à Rome, l'attention est principalement portée sur la quête du son 'original' dans la conversion vers le numérique, et sur la conservation des supports analogiques, tandis que la mise en forme de l'archive répond à une logique bibliothéconomique, centrée sur les unités individuelles et non sur la cohérence du fonds. À Aix-en-Provence, en revanche, un soin particulier est

porté à la structuration des données, plus que pour la numérisation du document et la conservation des originaux. Cela se traduit par une mise en forme qui répond à une logique archivistique, où chaque document individuel prend corps et sens dans l'organisation de l'ensemble du fonds.

Ainsi, même sans connaître le contenu d'un document, sa forme et sa mise en forme, même à l'état numérique, peuvent présenter un certain intérêt. Néanmoins, *voir* un document, l'*entendre* passivement, ne suffit pas ; il est essentiel de pouvoir en explorer le contenu. C'est cette exploration qui marque le début du travail d'interprétation.

6.2 Subjectivation de l'écoute : l'aspect cognitif

Après avoir souligné l'hétérogénéité des agents qui travaillent dans un centre d'archives sonores et la subjectivité des techniques mises en œuvre, il est important de constater ici que ces pratiques vont au-delà d'une simple opération mécanique ; elles vont mobiliser les sens des archivistes, en particulier leur capacité d'écoute. Il n'y a pas d'archive sonore sans écoute. Il n'y a pas de voix sans ouïe.

Une fois la mise en forme du document complétée, le deuxième aspect de notre analyse concerne son interprétation, le fait que « le document doit pouvoir être lu et compris » (Salaün, 2012 : 27) ; écouté et interprété[311]. Salaün qualifiait la relation au document comme une dimension « neuro-anthropologique » (*ibid*.), intégrant ainsi dans le corps à corps avec l'objet sa relation spécifique avec le contenu. Il ne s'agit plus seulement d'une question de forme. Une fois reçues, et dans le cas du numérique transcrites, les caractéristiques physiques du support perdent leur utilité. Ce qui est essentiel, c'est le caractère autonome de l'inscription, du document en tant que signe, porteur de signification.

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, Salaün argumentait qu'il y a deux moments distincts qui caractérisent cette dimension : le premier consiste en le « décodage » du signe ; le second dans son « interprétation et sa mise en contexte » (*ibid*.). Les deux concepts exposés dans cette théorie trouvent un écho dans l'expérience de terrain, devenant utiles pour décrire, dans la chaîne d'archivage, les pratiques de l'archiviste sonore incité à se projeter dans le monde des sons enregistrés dont il prend

[311] Cf *supra* : 2.2.2

soin. Décoder et interpréter passent d'abord par le fait de se mouvoir dans cet espace sonore et d'en rechercher les limites.

N'était-ce pas justement la prise en compte de la dimension spatiale de l'archive qui caractérisait la pensée derridienne, contrairement à ce à quoi elle est trop souvent réduite, dans la panoplie des concepts liés à la « *mémoire* et au *retour à l'origine*, […] l'*archaïque* et à l'*archéologique*, au souvenir ou à la fouille, bref, à la recherche du temps perdu ? » (Derrida, 1995 : 1)[312]. Il s'agirait plutôt de « l'extériorité d'un lieu, la mise en œuvre topographique d'une technique de consignation » (*ibid*.). Il nous semble que la topographie de l'écoute, en tant que technique pour pouvoir entendre et consigner un document sonore, soit une caractéristique marquante du traitement des archives sonores. Dans sa leçon inaugurale au Collège de France pour la chaire de « Création artistique », Pascal Dusapin aborde le sujet du point de vue du compositeur. Le son présente une ambiguïté, une difficulté d'objectivation liée à son caractère éphémère, à la difficulté de saisir des « fragments d'instants qui ne sont déjà plus » au moment où ils sont écoutés. L'écoute, qui doit pallier et compenser ce flux continu de sons, s'adapte alors à des stratégies de repérage visant à recomposer les différents fragments pour recréer l'ensemble ; un repérage que Dusapin qualifie justement d'« ordre topographique » (Dusapin, 2007 : 23). La forme, non seulement matérielle mais aussi structurelle du document y est recomposée, non seulement le contenant, mais aussi le contenu, non pas de l'extérieur vers l'intérieur, mais dans un mouvement qui, partant de l'intérieur, s'étend jusqu'aux confins du sens. Tout ce qu'il y a à savoir est à l'intérieur. Les extrémités renferment le discours, l'univers de ce qui est dit. Comprendre, c'est-à-dire inclure, contenir en soi, englober, passe donc par cet acte d'écouter ; une écoute qui tend à assembler, contenir, maintenir ensemble les fragments de son : « écouter, c'est repérer les lisières d'une forme, reconnaître les bords plus que les limites […] » (*ibid*.).

Comme j'ai pu l'observer sur le terrain, en France et en Italie, toute la chaîne d'archivage implique de répondre à ces exigences de l'écoute. On commence directement par l'écoute, contrairement aux normes archivistiques traditionnelles, comme l'explique Lisa. Il s'agit de « se plonger dedans » selon les mots d'Hélène, tout en étant obligés, comme le dit Estelle, « d'écouter, de la première minute jusqu'à la dernière ». Giulio à Rome le précise : il s'agit d'un travail très lié à l'oreille et à la reconnaissance, qui nécessite néanmoins une 'écoute disciplinée' ; une attention qui sert à capter les détails, à explorer en faisant résonner la perception de ce que l'on

[312] *Cf.* Introduction.

écoute avec les connaissances de l'opérateur, à séparer un avant d'un après. Ainsi, à comprendre.

Le passage du monde extérieur au monde intérieur se fait ici non seulement pour le document écouté, mais aussi pour le sujet écoutant. Un passage de la subjectivation des techniques qui met en forme le document pour en permettre la lecture, à une subjectivation de l'écoute et de l'agentivité qui en résulte pour organiser les contenus et les interpréter. Par le biais de l'audition, les mondes sonores externes pénètrent à l'intérieur, imprégnant les sujets. Il ne s'agit donc plus seulement d'une question d'écoute en tant qu'audition, mais cela implique l'« intellection », pour reprendre le terme que nous avons relevé pour définir la deuxième acception de l'entendre. « Sans la pensée, l'écoute reste désarmée », incapable de se déployer pleinement, argumentait le compositeur Hélmuth Lachenmann dans une réflexion sur les possibilités et les difficultés de l'écoute, et en particulier de l'écoute musicale : « l'écoute reste désarmée sans l'écoute » même, selon une reformulation supplémentaire du concept par le compositeur (Lachenmann, 2000 : 118). Pour Lachenmann, « l'objet immédiat de la musique – et de l'archive, pourrait-on ajouter ici dans une réflexion plus générale – n'est pas le monde. L'objet immédiat de la musique est l'écoute, la perception qui se perçoit elle-même » (*ibid*.) L'écoute, en tant qu'acte conscient, transcende la simple réception sonore pour devenir une expérience réflexive, intime de soi, jusqu'au point où la perception se découvre, découvre soi-même, se construit et ainsi construit, fabrique l'archive elle-même dans son contexte institutionnel. L'archive devient une *mise en œuvre topographique d'une technique d'écoute*.

Pour reprendre la question posée dans le troisième chapitre sur le rôle de l'écoutant dans l'attribution d'une dimension institutionnelle aux archives sonores : « est-il assujetti à quelque chose (par exemple une œuvre), est-il un sujet-à-l'écoute (de lui-même ou des autres) ? » (Szendy, 2000 : 10) La réponse, à la lumière des données qualitatives recueillies lors de l'expérience de terrain, ne peut trancher nettement en faveur de l'une ou l'autre des positions. Contrairement à l'écoute de la musique dite savante, où prédomine – bien que non exclusivement – l'expérience esthétique, dans le cas de la description des archives sonores et musicales, qui implique d'emblée la prise en compte de la dimension sociale, culturelle et historique du document, il semble que les deux dimensions soient amenées à coexister. Dans la quête d'objectivité de la description, l'archiviste doit nécessairement être assujetti à l'écoute pour pouvoir fournir une description objective. D'autre part, et cela ne peut être autrement, il est également un sujet-à-l'écoute.

Pour éclairer cette dualité, il convient de se référer à Gunter Anders, dont l'approche phénoménologique postule une « co-réalisation » du sujet et de l'objet dans le processus d'écoute (Anders, 2020 [1930-31]). Dans la préface de la réédition de l'œuvre du philosophe, Jean-Luc Nancy avance qu'aux yeux d'Anders, l'écoute permet d'« [outrepasser] le couple sujet/objet » et que, par ses moyens, « il s'agit donc d'excéder l'existence au sein de l'existence même » (Nancy, 2020 : 11). Le régime ontologique qui en découle implique alors une « transformation » du sujet, « pour laquelle on devient soi-même le médium dans lequel on est » **(***ibid. ;* Anders, 2020 [1930-31] : 50**).** Pour Anders, l'écoute désigne le caractère existentiel de l'expérience dans laquelle on n'entend la musique, on « ne la comprend » que dans la mesure où elle « se produit en moi ». Plus récemment, le philosophe Roberto Barbanti parle de « co-existence » (Barbanti, 2011). « Écouter un son signifie se plier à sa temporalité » : le sujet et l'objet font partie du même flux temporel et du même devenir, ils « coexistent » (*ibid*. : 13). À la différence de la vision qui pose le problème de la distanciation de l'objet auquel elle s'applique, le son soulève la question de la « non-séparation », c'est-à-dire de la « continuité du vivant entre l'organique et l'inorganique » (*ibid*.). L'écosystème qui en découle doit être pensé par Barbanti « en tant que rapport du son à la maison – oikos – c'est-à-dire la place du son dans la relation à notre demeure commune, le monde, et à notre façon de l'appréhender. En d'autres termes, le rapport (à) son-monde » (*ibid*. : 9). C'est dans cette *écologie* que se définit la condition de l'archiviste sonore.

Dans le domaine archivistique, cette co-réalisation, cette co-existence de l'humain avec le continuum sonore se concrétise dans les pratiques institutionnelles de traitement des documents, de leur inscription, leur enregistrement (mise à registre) dans les catalogues. Ainsi, si l'« archivage » peut être considéré comme « une forme d'écriture » – affirme Philippe Artières, historien spécialiste des écritures ordinaires contemporaines – et « non seulement une pratique de soi mais aussi une écriture de soi » (Artières *cit*. dans Aterianus-Owanga *et al*., 2016 : 205), alors il est vraisemblable que les traces de ce processus se retrouvent stratifiées aussi dans le traitement institutionnel des archives, caractérisant l'interprétation sonore et musicale de l'opérateur, et apparaissant dans la rédaction des fiches archivistiques.

L'écriture représente un véritable défi pour l'archiviste, comme on le voit à Aix-en-Provence où se développe la pratique de fournir un résumé détaillé des contenus. La peur d'omettre quelque chose d'important, comme en témoignent Estelle et Hélène, les

conduit souvent à une transcription quasi intégrale du document, notamment lorsqu'un dialogue se développe entre l'enquêteur et le(s) enquêté(s). De même, dans mon cas, la volonté d'intégrer des éléments d'intérêt musical, qui pourraient sembler marginaux dans la description synthétique d'un enregistrement portant principalement sur d'autres sujets, pose également problème. Dans l'écoute, le sens doit *résonner*, comme l'affirme Jean-Luc Nancy : il ne suffit pas de simplement « faire sens », ou d'être *logos* (Nancy, 2002). En soulignant la similitude avec la physique de la propagation du son, il remarque que

> le sens consiste en un renvoi. Il est même formé par une totalité de renvois : d'un signe à quelque chose, d'un état de choses à une valeur, d'un sujet à un autre sujet ou à lui-même – tout simultanément. Le son n'est pas moins fait de renvois : il se propage dans l'espace où il retentit tout en retentissant « en moi », comme on dit […]. Dans l'espace extérieur ou intérieur, il résonne, c'est-à-dire qu'il se re-émet tout en « sonnant », proprement, ce qui est déjà « résonner » si ce n'est rien d'autre que se rapporter à soi. Sonner, c'est vibrer en soi ou de soi : ce n'est pas seulement pour le corps sonore, émettre un son, mais c'est bel et bien s'étendre, se porter et se résoudre en vibrations qui tout à la fois rapportent à soi et le mettent hors de soi (Nancy, 2002 : 21- 22).

Dans la comparaison entre les deux centres étudiés, on peut distinguer deux politiques institutionnelles d'écoute différentes, deux manières distinctes de faire résonner le document dans le processus d'archivage. Pour continuer la comparaison des deux exemples précédents, la même complainte de Thures, recueillie dans le même village du Piémont italien par deux chercheurs différents à deux périodes distinctes, est utile pour illustrer ce qui a été énoncé. En passant du code qui donne la structure à la notice consultable dans les catalogues, l'archiviste de la phonothèque d'Aix-en-Provence analyse le document dans l'espace de la description, en identifiant la langue, le contexte de production, les contenus du chant, sa fonction selon le témoignage, ainsi que les mots-clés qui facilitent la recherche par sujet (**Figure 12**).

Le traitement à Rome est plus sommaire, non pas que les archivistes manquent de compétences. Ils se limitent à identifier la pièce dans la séquence d'enregistrements présents sur la bobine, sans interprétation écrite du contexte de production, ou des contenus (**Figure 13**). Giulio et Giuseppina parlent volontiers des contenus de ce qu'ils écoutent, comme il ressort du terrain[313]. Si, dans le cas romain, leur interprétation de l'archive se traduit par une écriture plus succincte, c'est en raison des orientations spécifiques et des priorités définies par le centre.

[313] Cf *supra* § 5.2.3.

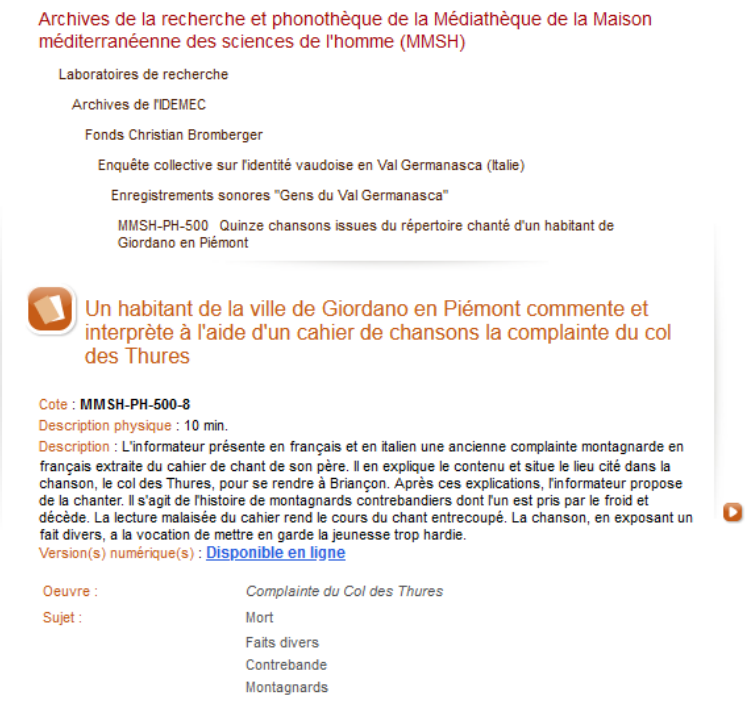


Figure 12 : Notice archivistique de la phonothèque MMSH sur le Catalogue Calames



Figure 13 : Notice archivistique de l'ICBSA sur le catalogue SBN

Ainsi, la même pièce résonne différemment dans chacun des deux contextes. Les pratiques individuelles d'écoute et d'écriture, ainsi que les choix institutionnels concernant les priorités de catalogage, façonnent ici la manière dont le document est perçu, conservé et donc transmis.

6.3 Subjectivation de l'archive : hétérographies et diffraction de variantes

Le troisième aspect à prendre en compte ici concerne l'acception du verbe entendre comme « volition », volonté de partage avec autrui. La dimension de transmission du document, déjà décrite par Salaün avec le terme « su », se concentre sur son rôle en tant que médium d'information. Cette fonction, qui implique l'engagement de l'archiviste puis du lecteur, montre comment le document peut être exploité et interprété comme vecteur de connaissance dans un cadre différent de celui de sa création initiale.

En passant de l'auteur à l'archiviste, et, de façon générale, à toute personne qui les écoutera, les enregistrements traversent différents contextes et temporalités, impliquant à chaque étape autant de stratifications de sens. L'échange entre les différentes sphères de référence liées à ces processus, l'interpénétration entre l'oreille externe et interne, entre le moi et l'autre, reflète diverses modalités pour les sujets impliqués de se raconter et de (se) représenter le monde. Chaque passage, qui apporte une nouvelle connaissance de l'archive, implique une réécriture, la création d'« écritures autres », plurielles par rapport à l'énoncé original. La pluralité qui résulte de la stratification de sens de ces écritures peut trouver son expression dans la notion d'« hétérographie », une « façon plurielle d'inscrire un rapport sensible au monde […] » (Fliche, 2018 ; *cf.* aussi Fliche et Pénicaud, 2018 ; Tourny et Paga, 2021). Il nous semble alors possible de dire que, dans la combinatoire d'intériorité et d'extériorité de l'écoute, rapportée au monde social, la recomposition de sens est transposée et s'enrichit d'une dimension supplémentaire. En effet, par rapport à une représentation topographique du son dans l'espace, évoquée plus haut, où l'archiviste reconstruit individuellement le contenu du document, un glissement peut être observé vers la définition d'un espace topologique, continu, dans lequel n'est plus impliqué uniquement le sujet à l'écoute, mais aussi l'autre, qu'il soit individu ou collectif. Cette transition implique le passage d'une cartographie linéaire et plate du monde à une représentation tridimensionnelle, sphérique. C'est l'expérience du monde que nous faisons quotidiennement, écrit l'anthropologue Benoît Fliche, caractérisée par l'effacement de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur : « nous en faisons l'expérience dès que nous ouvrons notre ordinateur ou notre frigidaire : le cercle imaginairement le plus éloigné de nous fait partie de « notre » cercle, voire nous englobe et détermine notre quotidien » (Fliche, 2018 : 36). Dans cette topologie

sphérique, « le rapport à l'autre se transforme structurellement ; si dans un espace plan le "je" est un autre, la conséquence structurelle d'un espace sphérique est que "l'autre est en je", et "enjeu" » (Fliche 2018 : 36-37).

Cette affirmation peut s'appliquer à la condition du traitement des archives sonores issue de l'expérience de terrain. Pour l'archiviste, il s'agit d'abord de « signer son écoute » pour qu'elle devienne transmissible à d'autres. Comme le souligne Peter Szendy (Szendy, 2001), en relation avec l'écoute musicale, il n'existe pas d'autre type d'écoute que celle fondée sur ce désir et cette conviction : « que l'écoute – et non l'audition ou la perception – commence avec ce désir légitime d'être signée et adressée » (*ibid.* : 19). L'écoute de l'archive est alors comprise dans une relation circulaire, sphérique. C'est ce qu'observe Tanguy Wuillème, en recensant Szendy : « entre l'auditeur et l'objet d'écoute, intervient toujours un tiers à qui l'on souhaite faire entendre, non pas tant l'œuvre elle-même, que la manière dont un "je" l'écoute » (Wuillème, 2002 : § 1).

C'est cet « enjeu » qui, en fin de compte, sous-tend toute la mission archivistique, en s'exprimant dans la quatrième C : la communication. Non différemment de la voix philosophique qui parle de musique et d'écoute, pour reprendre ici Jean-Luc Nancy, l'écoute pour l'archiviste n'est pas seulement « son objet », mais aussi « son *motif* » (Nancy, 2020 : 5) ; un *motif* qui émerge de l'investissement des sens, de la vertigineuse expérience de revivre des tranches de vie sonores qui ne sont plus, mais qui apparaissent à portée d'oreille dans le présent de l'écoute. En tant qu'auditeur participant, l'enjeu de l'archiviste se dessine dans la (re)construction d'une mémoire, de manière active et en première personne. Contrairement à la vue, « il n'y a pas d'écoute sans mémoire » affirme avec force la philosophe Marie-Louise Mallet, « sans mise en échec de la mémoire » (Mallet, 2000 : 215). Dans le subtil jeu de renvois de l'écoute, dans la résonance de ces sons provenant du passé, cette même « écoute est toujours quelque peu éperdue »(*ibid.*). La constatation de la distance, de la séparation avec ce présent, se traduit en manque, en nostalgie. « La nostalgie est déjà au cœur de l'écoute », affirme encore la philosophe (*ibid*).

Ainsi, l'archiviste devient lui-même le médium de l'univers sonore dans lequel il opère, assumant instinctivement la responsabilité du désir de mémoire de ces sons venant du passé. Le face-à-face avec la pertinence sociale sous-jacente de ces mémoires sonores et musicales, et le désir de mémoire d'un présent devenu souvenir auquel il a le privilège d'accéder en premier, se traduit par une volonté de communication. Il

s'agit en quelque sorte d'aider à faire le deuil d'une perte. Comme le dit encore Mallet, « écouter c'est entrer dans l'aporie du travail du deuil », car en citant Derrida dans *Mémoires – pour Paul de Man* (1988), « la mémoire est endeuillée par essence » (Mallet, 2020 : 215).

L'archiviste comme passeur, a-t-on dit. Celui qui aide à traverser le fleuve de la mort, qui parvient à faire entendre les voix des morts (cf Aterianus-Owanga *et al.*, 2016 : 195), « car il n'y a d'histoire qu'à partir du moment où les archives sont partagées » (*ibid*.). Dans ce passage, il porte avec lui le sens, il traduit. Ainsi, l'archiviste devient traducteur : de l'analogique au numérique, de la sphère institutionnelle, qui conserve et protège, au public. Mais si le processus n'est pas anodin et implique des interprétations et des réécritures successives, comme le dirait Umberto Eco, dans le processus de traduction, il s'agit de « dire presque la même chose » (Eco, 2010) que l'original. Le document sort sensiblement changé à la fin de la chaîne archivistique : matériellement, en raison des transformations physiques ; intellectuellement, à cause des interprétations, des catégorisations et des écritures qu'il subit en archive ; socialement, pour la valeur culturelle et sociale implicitement présente au moment où l'institution décide de conserver un document plutôt qu'un autre. Le palimpseste s'enrichit à chaque étape, jusqu'au retour d'expérience des auditeurs, qui n'hésitent pas à partager leur point de vue et leur mémoire relative au contenu des documents.

Comme le montre notre expérience empirique, les deux centres se distinguent sensiblement en termes de pratiques et de stratégies de communication. La question du « retour et de l'accès à ces sources » caractérise la chaîne archivistique à Aix-en-Provence, « une question à laquelle on pense tout le temps, que l'archiviste a toujours à l'esprit », comme l'affirme la responsable de la phonothèque. Cette thématique est abordée avec engagement tout au long du processus de traitement, avec une attention particulière aux questions juridiques et éthiques liées aux enregistrements, afin de permettre leur accès en ligne. Contrairement à Rome, où le « sentiment de devoir et de responsabilité » qui anime ceux qui travaillent sur les fonds trouve plus difficilement une pleine réalisation, étant limité à la description minimale des archives et à la communication en ligne des seules premières 30 secondes des bobines. Dans tous les cas, il importe de prendre en compte la possibilité qu'un document soit archivé et transmis avec des interprétations différentes, des altérations, des erreurs de *tra-duction*.

Pour revenir une nouvelle fois sur le même document, *La complainte de Thures*, il est ici utile de considérer les différences relevables dans le tissu musical même de la pièce

qui est transmise. L'enregistrement conservé à Rome, dont le contenu est circonscrit à une seule plage, selon le *modus operandi* du chercheur qui l'a réalisé en conformité avec les directives de la Discothèque nationale, présente un énoncé sonore plutôt dépouillé du point de vue des ornements, notamment dans la formule de cadence. Cela démontre que le protocole institutionnel peut également influencer les pratiques de collecte et d'enregistrement.

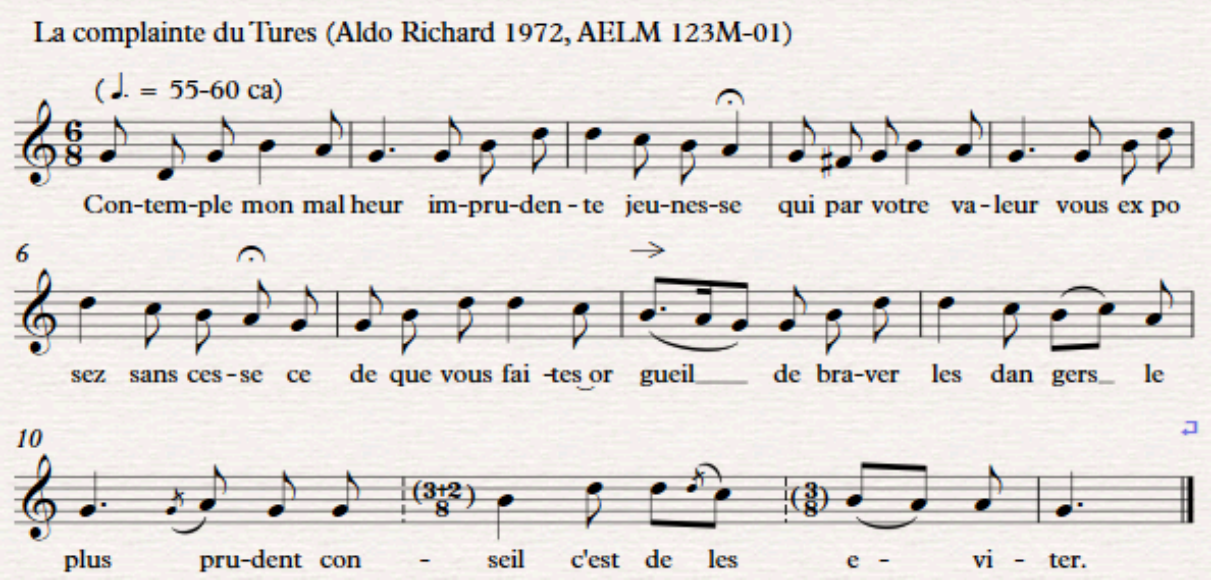


Figure 14 notre transcription de la *Complainte de Tures* (Archives ICBSA, AELM 123M-01)[314]

L'enregistrement conservé à Aix-en-Provence, en revanche, n'est pas coupé en séquences au moment de l'enregistrement et s'insère dans un dialogue plus long. La forme plus libre, moins rigide dans la conduite du chant, notamment dans la phase cadentielle, semble indiquer une plus grande aisance de la part de l'interprète. Le dialogue avec le chercheur, la complicité instaurée sur le terrain perçue à travers le ton détendu des voix, le rythme de l'échange et la narration spontanée de détails significatifs non sollicités, laissent transparaître une relation de confiance. Il semble presque que le témoin ait oublié qu'il parlait devant le magnétophone, ou du moins qu'il ait relâché ses inhibitions. Il en résulte un enregistrement moins « dicté » et plus interprété, avec des ornements plus étendus et moins mesurés dans la formule cadentielle finale.

[314] Pour écouter le document : https://sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=SH5bWzy1chwteFpxvE6bD48m1RuzjNQ1 (consultation possible jusqu'au 7-12-2024).

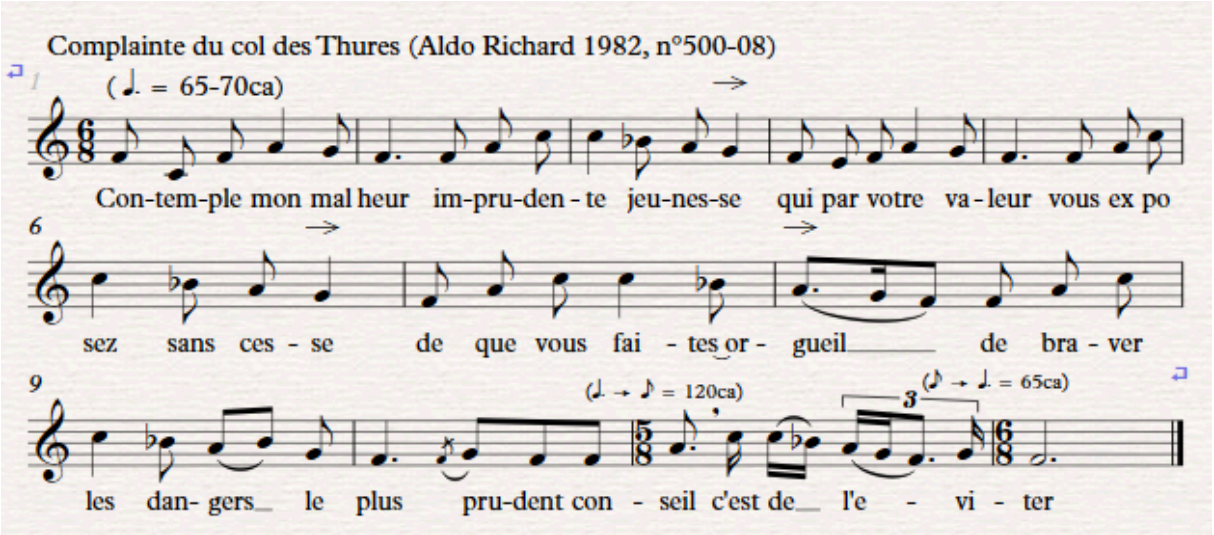


Figure 15 : notre transcription de la *Complainte du Col des Thures* (Archives sonores MMSH, MMSH-PH 500-8)[315]

Si c'est notamment le point d'écoute du chercheur, qui consigne une ou plusieurs versions d'une musique de tradition orale il n'en demeure pas moins que le point d'écoute de l'archiviste contribue également à la fixation de l'enregistrement, ou, au contraire, peut être à l'origine d'une diffraction de nouvelles variantes. Dans l'enregistrement de la Complainte du col de Thures, conservée à Aix-en-Provence, on notera que le métronome enregistre un tempo plus soutenu par rapport à la version romaine (♩.= 65-70/ ♩.= 55-60), et que l'intonation de l'interprète, malgré les dix années d'écart entre les deux versions, est sensiblement plus basse dans l'implantation tonale initiale, bien que d'un seul ton (sol majeur/fa majeur). Cependant, la pièce subit une accélération progressive et un relèvement de tonalité à chaque strophe, non conforme au caractère exécutif de la complainte. Cela peut suggérer une altération artificielle et ne pas correspondre fidèlement à la performance enregistrée sur le terrain. On peut raisonnablement imaginer une manipulation du magnétophone par le chercheur pour économiser la bande. Cependant, il ne faut pas exclure, compte tenu de ce qui a été observé tout au long de la chaîne archivistique, une manipulation incorrecte de la bobine conservée ou un mauvais réglage lors de la conversion de l'analogique au numérique.

L'hypothèse d'une intervention archivistique sur les vitesses de reproduction peut être vérifiée sur un autre enregistrement du même fonds : une complainte qui relate la

[315] Pour écouter le document : https://sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=BUZcAMtVqMOJpMt41BMmo4uSgGyrheW9 (consultation possible jusqu'au 7-12-2024).

mort d'un travailleur dans une mine de talc (Archives sonores MMSH : MMSH-PH 509-13)[316]. La Discoteca di Stato ne conserve pas dans ses collections d'enregistrement de ce titre qui aurait été enregistré sur le terrain. Cependant, un disque vinyle 33 tours de 1963 comportant les compositions de Federico Ghisi – collecteur de la complainte précédente conservée Rome – propose une réélaboration de l'histoire du mineur de talc pour mezzo-soprano et orchestre de chambre (Ghisi, 1963)[317].

La composition reprend la mélodie mais affiche un tempo lent, funèbre, qui correspond à la transcription de la complainte que Federico Ghisi avait proposée quelques années auparavant dans la revue italienne *Lares* (Ghisi, 1959).

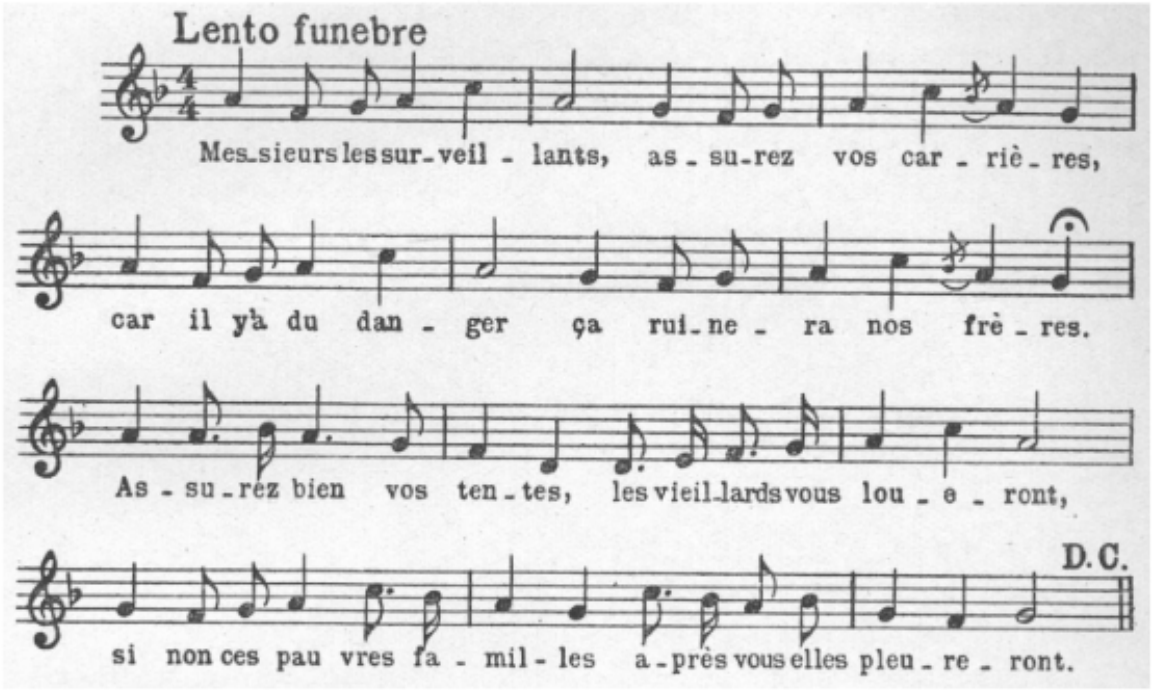


Figure 16 : Federico Ghisi, transcription de la Complainte *Histoire du mineur de talc* (Ghisi, 1959 : 232)

Le caractère de la pièce ainsi transcrite et arrangée semble être en contradiction avec la version aixoise, plus entraînante. En ralentissant cette dernière pour l'aligner sur l'intonation et le tempo de la transcription de Ghisi, le rendu de l'interprétation donne à écouter une voix plus posée et toujours en cohérence avec l'extension vocale de

[316] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20151141711275112 (dernière consultation le 26-09-2024).
[317] Federico Ghisi, Rosina Cavicchioli, *Vieilles Chansons des Vallées Vaudoises du Piémont, per voce e dieci strumenti, raccolte e realizzate da Federico Ghisi*, Milan, Edizioni discografiche GLP, 33 tours, 1963. Pour écouter l'enregistrement : https://sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=rKHmj59e78b3N79W0K7kEGe51U6xqwq9 (consultation possible jusqu'au 7-12-2024).

l'interprète[318].Cette manipulation, bien qu'arbitraire, nous montre que des erreurs d'interprétation au moment du réglage des vitesses ou de la fréquence d'échantillonnage en vue de la numérisation sont possibles et peuvent entraîner de véritables (ré)écritures de l'archive de la part de l'institution. Il faut ici rappeler qu'en raison de fausses manipulations de vitesse, une voix de femme peut facilement devenir une voix d'homme ou, plus subtilement, il est possible de modifier inconsciemment le tempo et l'ambitus vocal ou instrumental d'un enregistrement. En un mot, leur signification.

6.4 L'Archiviste comme auteur

Tout au long de la chaîne de traitement archivistique, face à ce qui a été exposé, l'intégrité physique et intellectuelle du document, condition indispensable de l'archive, ne serait donc pas nécessairement respectée. Si la littérature, à partir du tournant linguistique de la fin des années 1960, avertit déjà de la nécessité de considérer le savoir non plus en termes réalistes ou positifs, mais en identifiant son statut en tant que discours, voire en tant que narration, le savoir produit par et avec la source phonographique, contrairement à l'idée reçue de l'histoire de la phonographie, doit également être considéré de la même manière : non plus comme une fixation anastatique et immuable d'un événement, mais comme un document qui adopte une forme dialogique dès qu'il se trouve subtilement remanié dans son contexte archivistique ; et cela, comme on l'a vu, afin de pouvoir exister.

L'appel de Garcia à placer les archives (sonores) « sous suspicion » (Garcia, 2017) trouve alors un écho empirique dans notre terrain. Nous corroborons l'hypothèse selon laquelle rien dans le domaine du savoir ne peut être considéré comme identique à une réalité brute, telle que vécue au moment de l'enregistrement. De toute évidence, l'événement d'où provient le document ne peut être revécu tel quel par ceux qui utilisent ce document, tout simplement parce qu'il a été enregistré dans un autre contexte. L'enregistrement reste relatif et représentatif d'un fait, mais pas de l'événement en soi. Il doit être interprété à l'instar d'une écriture ethnographique, depuis le point d'observation et d'écoute de ceux qui étaient présents, bien qu'il soit informé d'une réalité plus tangible, presque parfaitement mimétique, par rapport à d'autres formes de narration. L'oralité devient ainsi écriture afin de constituer une preuve de ce qui est passé. Mais pour être exploitable, cette preuve doit pouvoir

[318] Pour écouter le document : https://sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=2DIUoJPTtTvW1xEmkfKrJFn718LrzcRd (consultation possible jusqu'au 7-12-2024).

redevenir son, s'inscrivant à nouveau dans le sillon de l'oralité, de la sonorité de l'archive. C'est au terme de la chaîne archivistique que l'on peut affirmer que le processus d'écriture et de restitution par rapport à l'événement originel s'avère être double. À des temporalités différentes, ce sont à la fois le chercheur et l'archiviste qui enregistrent. L'un sur le terrain (il enregistre « phonographiquement »), l'autre en archive (il consigne). Tous deux, par leur transposition scripturale (phonoscripturale) d'une oralité de production, procèdent à la fixation d'une « oralité de destination », c'est-à-dire « écrire pour être entendu » (Privat, 2019 : § 11). Une chaîne de transmission qui nécessite de passer par l'écriture pour redevenir orale. Mais dans ce processus, en passant justement par l'écriture, elle perd sa valeur d'usage, s'abstrait de la fonction ou même de l'occasion créée pour l'enregistrement à laquelle elle était liée et qui l'encadrait dans un contexte spatio-temporel précis.

Cela dit, la nature de la réécriture, les qualités et les limites de l'archive "traduite" par le biais du numérique apparaîtront alors plus clairement. Réécrire numériquement l'archive pour qu'elle soit audible revient à ajouter un maillon supplémentaire à la transmission du document par rapport au phénomène observé, écouté sur le terrain. Si déjà le matériel archivistique doit être considéré en tant que « substitut des événements qui ont conduit à leur création » (Zeytlin, 2019 : § 38), le matériel archivistique traité numériquement en archive pour en garantir la survie devra alors être considéré comme un substitut des substituts. Sur chaque substitut, en observant sous diverses formes la subjectivation du copiste, de l'agent archivistique (qui agit bien entendu à titre individuel, tout en étant influencé par l'empreinte institutionnelle), on constatera en dernière instance que l'ensemble du processus d'interprétation et de restitution d'un même document, de reproduction et de rendu à nouveau sonore de l'enregistrement initial, se caractérise et s'individualise à travers des réseaux de cultures institutionnelles. Chaque centre d'archives peut ainsi être reconnu pour sa propre agentivité, sa propre volonté de définir, tout en respectant les normes internationales, une spécificité particulière dans la mission qu'il remplit. La nature même du document sonore et son statut au sein de l'institution subissent cette influence. Il en résulte, en fait, une définition des archives sonores et des musiques qui y sont conservées, socialement et culturellement propre à chaque institution.

En revenant à nos deux études de cas, on peut observer que les différences peuvent être nettes et qu'elles déterminent plusieurs façons d'appréhender un fait sonore enregistré et d'en faire la lecture pour des usages ultérieurs. Les deux pratiques archivistiques étudiées ouvrent en effet une réflexion approfondie sur la qualification

différente de ces musiques selon le contexte institutionnel dans lequel elles sont conservées. À partir de documents comparables entre eux, on passe, selon les chaînes archivistiques des deux centres, d'une part, d'un concept d'archives de l'oral, comme celles d'Aix-en-Provence, entendues comme un ensemble où la provenance et l'action du producteur sont documentées, et d'autre part, comme des collections historiques d'enregistrements, individuellement interprétées et non organisées ou décrites de manière organique en relation avec l'action de leur producteur, pour ce qui concerne l'Institut romain. Ce qui semble particulièrement émerger ici peut être présenté en termes d'oppositions : entre une culture archivistique que l'on pourrait définir comme une culture du contenu et une culture archivistique du support ; entre une posture déontologique et éthique, visant à préserver la « prééminence épistémologique » de l'enregistrement, et une posture plus perceptive et interprétative, qui en révèle toute la « contradiction phénoménologique » ; entre des archives gérées dans le respect de la complexité de production des fonds et des archives conservées principalement pour leur valeur individuelle, en tant qu'« œuvre », parmi d'autres objets des collections.

Après avoir constaté de telles divergences, ce qu'il importe de souligner, c'est que les possibilités de recherche en archive et d'études comparatives sur deux témoignages portant sur un même sujet d'intérêt ethnomusicologique en sont affectées. Les exemples présentés concernant l'enregistrement de la *Complainte de Thures* / *Complainte du Tures* montrent que les deux documents, tels qu'ils sont présentés et décrits dans leur contexte institutionnel respectif — et cela dès l'orthographe différente du toponyme dans le titre — peuvent difficilement être mis en relation l'un avec l'autre, car ils ne répondent pas aux mêmes critères de documentation et de reproduction

Dans l'interprétation critique du document dans une perspective historique, il faudra alors prendre en compte non seulement le processus de variation (ou microvariation) naturellement présent en amont dans la pratique exécutive des répertoires de tradition orale, et dont les enregistrements livrés à la mémoire et patrimonialisés ne peuvent fixer qu'un nombre restreint de variantes par rapport à la réalité sociale et culturelle de leur production — en fonction du choix des interprètes enregistrés ou, comme on l'a vu dans les enregistrements réalisés auprès du même témoin, des occasions, de l'empathie ethnographique et de la disposition changeante des musiciens à se produire devant un enregistreur. Mais également la variation possible, ou l'émergence de diffraction des variantes, en aval de la chaîne de transmission oral-écrit-oral qui se produit suite au traitement archivistique. L'étude d'une forme musicale, des caractéristiques exécutives d'une performance, de ce qui

constitue un ornement, une esthétique exécutive, dépendra de l'interprétation du copiste. Il faut préciser que cela ne se manifeste pas, de toute évidence, dans les détails minutieux du tissu mélodique, rythmique ou harmonique — par exemple dans les ornements, embellissements, diminutions, variations d'une cellule mélodico-rythmique, nouvelle interprétation harmonique, implicite ou explicite, d'une ligne mélodique. Il pourra s'agir, comme nous l'avons vu, du mouvement général, des accélérations et ralentissements, de l'extension vocale ou instrumentale. Tous ces éléments impactent néanmoins la transmission du document ou d'un répertoire « tel qu'il a été exécuté ».

Il est important de souligner, d'un point de vue méthodologique dans la recherche sur les enregistrements historiques en ethnomusicologie, que dans le processus d'écritures archivistiques, tant analogiques que numériques, il est possible de s'écarter de la leçon de l'original initialement déposé, et ce surtout à travers la copie numérique. On peut l'affirmer avec force : dans sa fabrication patrimoniale, l'enregistrement sonore n'est pas immuable. Il ne restitue pas nécessairement tel quel le document fourni par celui qui effectue l'enregistrement. L'archiviste, dans son acte de *tra-duire* le document, parfois plusieurs fois au cours de son histoire archivistique, comme on a pu le reconstituer à Rome, en assure certes la survie par duplication. Mais, en réalisant une copie, il en fait une copie « d'auteur ». Le processus ne semble alors pas si différent de l'acte de transmission des textes anciens qui a précédé l'avènement de la typographie. Le copiste, passeur et traducteur, peut également être considéré comme un auteur. C'est ce qu'affirme le philologue Luciano Canfora dans son essai éponyme, *Il copista come autore (Le copiste comme auteur)* :

> À bien y regarder, c'est le copiste le véritable facteur des textes qui ont réussi à survivre. [Ce fut ainsi, jusqu'au moment où leur sauvegarde fut prise en charge par les typographes.] Le copiste est celui qui écrit matériellement le texte. Les mots qui le composent sont d'abord passés par le filtre, et le tamis, de son esprit, puis ont été mis en sécurité grâce à la dextérité de sa main à suivre la dictée intérieure (Canfora, 2002 : 15, notre traduction)[319].

Alors, de façon paradoxale, ces documents que l'on pourrait croire figés dans les centres d'archives sont soumis à une chaîne d'écritures qui, ici, enrichit, là banalise ; une chaîne de création et de recréation qui façonne un processus mouvant de « tradition active » au sein même des centres de conservation. Si, de ce fait,

[319] « A ben vedere, è il copista il vero *artefice* dei testi che sono riusciti a sopravvivere. [Così fu, fino al tempo in cui la loro salvezza fu presa in carico dai tipografi.] Il copista è colui che materialmente *scrive il testo*. Le parole che lo compongono prima sono passate attraverso il filtro, e il vaglio, della sua testa, poi sono state messe in salvo grazie alla destrezza della mano nel tener dietro alla dettatura interiore ».

l'enregistrement musical ne peut plus nous fournir, en lui-même, une représentation « haute-fidélité » de la performance musicale originale, son statut devient éminemment dynamique. De nouvelles stratégies d'analyse devront donc être adoptées.

6.5 Tradition fermée, tradition ouverte ? Faire parler les archives sonores

Comme l'écrivaient, au tournant des années 1990, Dietrich Schüller, William Storm et Lloyd Stickells dans le *Guide to the Basic Technical Equipment Required by Audio, Film and Television Archives*, au tout début de la révolution numérique pour les archives sonores et audiovisuelles : « the archivist's function is to preserve history, not to rewrite it » (IASA Technical Committee, 1990 : 113)[320]. Si cela est clairement intelligible et renvoie à l'éthique de l'archiviste ainsi qu'à la déontologie de son métier, il n'en reste pas moins qu'en reconsidérant l'affirmation à la lumière de ce que nous avons exposé à propos du traitement des documents sonores oraux à l'issue de la chaîne d'archivage, celle-ci pourra être remise en question. Pour préserver l'histoire, l'archiviste sonore doit la transcrire ; la réécrire.

Les centres d'archives sonores qui ont réfléchi au problème de l'irréversibilité de l'intervention de copie sur l'original ont réussi à trouver et proposer des solutions de compromis qui augmentent les garanties de fiabilité du document à la fin du processus. En anticipant le moment où le support deviendra finalement non-reproductible, prolongeant ainsi la possibilité de continuer, d'une certaine manière, à se référer à l'original, ces interventions visent à exploiter le numérique de manière plus créative que par la simple conversion de l'analogique. Deux cas de ce type, mis en œuvre par autant de centres d'archives, peuvent être cités à titre d'exemple de traitement de supports différents. Le premier procédé, destiné aux supports mécaniques tels que les cylindres de cire et les disques 78 tours, utilise la méthode de la métrologie optique de précision pour reproduire non seulement le contenu du support, mais aussi les caractéristiques physiques du sillon d'enregistrement grâce à un laser optique, sans que celui-ci ne subisse l'action mécanique de la pointe et donc l'usure. Une méthodologie née dès le milieu des années 1980 à Hokkaido (Iwai et al., 1986 ; Nakamura *et al.*, 1997) et développée dans le projet *Irene* (Image, Reconstruct,

[320] « La fonction de l'archiviste est de préserver l'histoire, non de la réécrire » [notre traduction].

Erase Noise, Etc.)[321], qui permet aujourd'hui son utilisation par diverses institutions américaines, dont la Bibliothèque du Congrès. Le second exemple, représentatif de la période magnétique, concerne le protocole expérimental mis au point par le Centre de Sonologie Computationnelle de Padoue qui, pour assurer la conservation des informations présentes sur les bandes de musique électronique, propose un enregistrement audiovisuel de chaque acte du processus de transfert (Canazza *et al.*, 2011 ; 2023). L'association de la vidéo documentant la réalisation de la copie d'archive produite dans ce même processus permettra, une fois l'original devenu inutilisable, une approche critique du document, jusque dans le moment de création du premier témoin numérique.

En répondant à la nécessité de contrôle des procédures, en reproduisant l'accès à l'original — même s'il est endommagé et déjà illisible avec la reproduction conventionnelle, comme dans le cas du projet *Irene* — et en cherchant à limiter le pouvoir de l'autorité archivistique — ou si l'on veut, de l'autorialité archivistique — sur les modalités de recomposition du document, tout en offrant une réponse à la demande implicite de participation et d'accès aux archives jusque dans la documentation audiovisuelle des pratiques de traitement, ce procédé s'avère de toute évidence difficilement applicable à la gestion de fonds conséquents, en raison des coûts supplémentaires de production et de conservation du document, ainsi que des temps de travail encore plus longs. En fait, aucun des deux centres en question n'a jamais envisagé à ce jour l'application de ces stratégies.

Si une tradition manuscrite, *phonoscrite*, ne peut alors être systématiquement exclue et se dessine au cœur même de l'archive, une philologie devient possible. Et, comme en philologie, supposer et vérifier la chaîne de transformations d'un document sonore profiterait grandement à son étude, non seulement d'un point de vue structurel, mais aussi social et culturel par rapport à son contexte de production, esthétique et exécutif, en multipliant les données disponibles ; des « témoins » auxquels puiser.

Qui dit témoins dit à la fois témoins documentaires et partenaires de la recherche. En procédant à rebours, depuis l'analyse de ce second point, on peut constater qu'il devient de plus en plus courant, dans le cadre de la décolonisation des archives et de la ré-enquête, de retourner sur le terrain plusieurs années après les enquêtes initiales pour en préciser les contours, en examiner et étudier les transformations, et restituer,

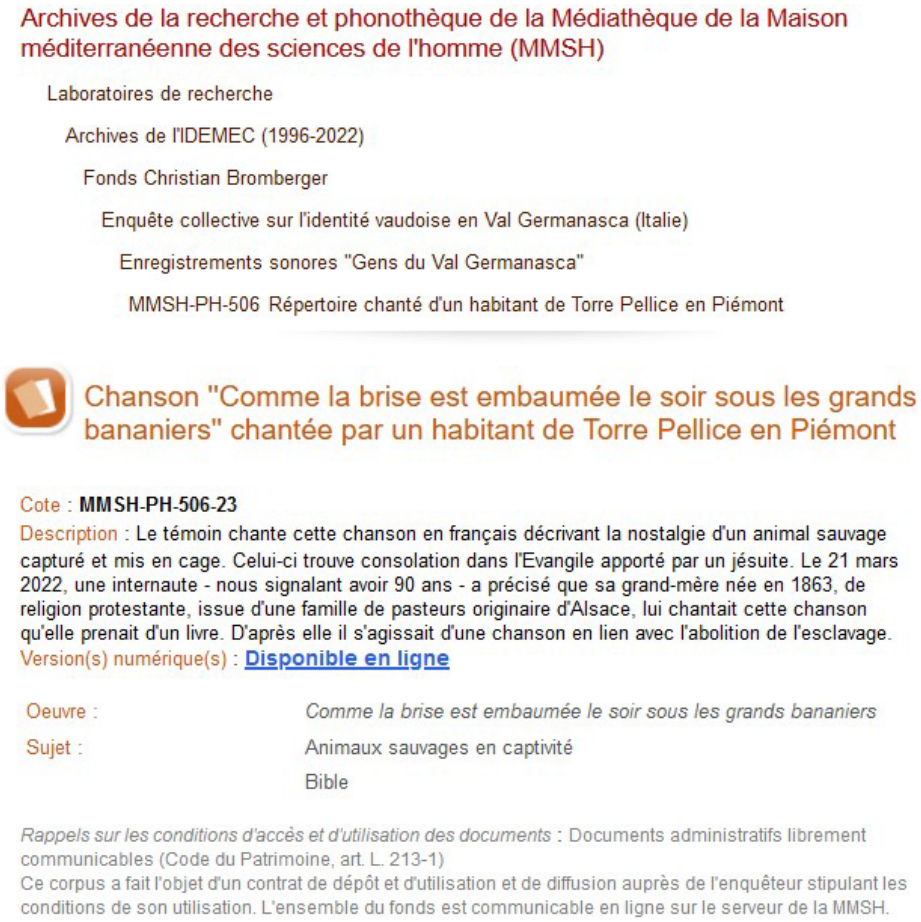
[321] https://irene.lbl.gov/ (dernière consultation le 26-09-2024).

lorsque cela n'a pas encore été fait, une copie des archives sonores réalisées lors de la première phase. À titre d'exemple, c'est ce qui s'est produit, dans un cadre transfrontalier franco-italien, avec la mission de ré-enquête sur la recherche produite dans le cadre du MNATP par Bernard Lortat-Jacob, dont la phonothèque de la MMSH est devenue dépositaire en 2013, et qui a fait l'objet d'une ré-enquête par l'ethnologue Cyril Isnart et le musicologue Jean-François Trubert (Isnart, 2006 ; Isnart et Trubert, 2007).

Ces opportunités ne sont pas à négliger ni à abandonner, mais elles restent nécessairement limitées à des projets de recherche bien spécifiques, et ne sont certainement pas applicables à l'ensemble des fonds conservés. En complément, pour étendre potentiellement la pratique à une plus grande partie des documents conservés, la phonothèque de la MMSH semble répondre en déplaçant l'accent de ses pratiques de conservation vers la communication de l'archive. Le travail de recherche des droits, le soin apporté à la description, la citation systématique des interprètes lorsque les règles éthiques le permettent, le moissonnage des métadonnées sur des moteurs de recherche spécialisés, dans des catalogues collectifs et sur le web généraliste, permettent de rendre les enregistrements effectivement accessibles au public, et non plus seulement liés à la structure physique et à sa connaissance.

La recherche par mot-clé des enquêtés sur des moteurs de recherche généralistes, qui trouve une correspondance dans les référentiels, ontologies et résumés, oriente un public susceptible de partager et d'enrichir une partie de ce savoir vers la base de données. Les courriels spontanément envoyés à la responsable du service par des internautes, apportant des témoignages ou des corrections sur le contenu d'un enregistrement, deviennent ainsi une aide précieuse pour l'archiviste, permettant de corriger d'éventuelles erreurs de transmission et de combler des lacunes contextuelles et d'exécution. La possibilité et le plaisir de retrouver « avec émotion » toutes les paroles d'un enregistrement, comme ce fut le cas pour une auditrice nonagénaire (*cf. supra* § 4.2.3.) qui a fourni des détails sur la chanson *« Comme la brise est embaumée le soir sous les grandes bannières »*, appartenant au même fonds Bromberger dont nous avons déjà analysé les deux complaintes précédentes (Archives sonores de la MMSH : MMSH-PH 506-23), initialement archivée et transmise à tort sous le titre *« comme la bise est embaumée »*, à cause d'une erreur de substitution de l'archiviste qui avait sophistiqué le texte, est exemplaire à cet égard. Le complément d'information sur le sens de la chanson, *« destinée sans doute à sensibiliser les enfants au problème de l'esclavage »* (Message électronique, adressé le 21 mars 2022 à l'équipe de la phonothèque de la MMSH),

ajoute une épaisseur émique à une donnée décontextualisée par le processus de patrimonialisation.



Archives de la recherche et phonothèque de la Médiathèque de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme (MMSH)

Laboratoires de recherche

Archives de l'IDEMEC (1996-2022)

Fonds Christian Bromberger

Enquête collective sur l'identité vaudoise en Val Germanasca (Italie)

Enregistrements sonores "Gens du Val Germanasca"

MMSH-PH-506 Répertoire chanté d'un habitant de Torre Pellice en Piémont

Chanson "Comme la brise est embaumée le soir sous les grands bananiers" chantée par un habitant de Torre Pellice en Piémont

Cote : **MMSH-PH-506-23**

Description : Le témoin chante cette chanson en français décrivant la nostalgie d'un animal sauvage capturé et mis en cage. Celui-ci trouve consolation dans l'Evangile apporté par un jésuite. Le 21 mars 2022, une internaute - nous signalant avoir 90 ans - a précisé que sa grand-mère née en 1863, de religion protestante, issue d'une famille de pasteurs originaire d'Alsace, lui chantait cette chanson qu'elle prenait d'un livre. D'après elle il s'agissait d'une chanson en lien avec l'abolition de l'esclavage.

Version(s) numérique(s) : Disponible en ligne

Oeuvre :	*Comme la brise est embaumée le soir sous les grands bananiers*
Sujet :	Animaux sauvages en captivité
	Bible

Rappels sur les conditions d'accès et d'utilisation des documents : Documents administratifs librement communicables (Code du Patrimoine, art. L. 213-1)
Ce corpus a fait l'objet d'un contrat de dépôt et d'utilisation et de diffusion auprès de l'enquêteur stipulant les conditions de son utilisation. L'ensemble du fonds est communicable en ligne sur le serveur de la MMSH.

Figure 17 : Notice documentaire relative à l'enregistrement *Comme la brise est embaumée le soir sous les grandes bannières*(Archives de la MMSH, 1982 : MMSH-PH 506-23)[322].

D'autre part, pour illustrer l'utilité de la multiplication des témoins documentaires afin d'augmenter la masse critique de données à exploiter pour donner plus de profondeur à l'archive, le rapprochement entre les fonds des deux centres peut être particulièrement utile. L'étude de répertoires comparables peut contribuer mutuellement à compléter les informations contextuelles, voire à présenter différentes variantes des mêmes morceaux de répertoire. Dans quelle occasion était chantée la complainte de Thures mentionnée plus haut, ainsi que les autres pièces du répertoire des vallées vaudoises du Piémont ? Dans quel contexte ? Face au caractère exclusivement centré sur l'œuvre de l'enregistrement romain et à sa description archivistique dépourvue de toute information, à part les seules références signalétiques — titre, date et lieu de l'enregistrement, durée, formats, supports —, le

[322] https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20151029171040251 21 (dernière consultation le 26-09-2024).

corpus aixois peut apporter de nouvelles données. À la lecture de la fiche documentaire et à l'écoute de l'enregistrement, on apprend alors que le chant est répertorié et chanté à partir du cahier de chant du père de l'exécutant ; qu'en exposant un fait divers tragique, il a pour vocation de mettre en garde la jeunesse trop hardie ; et que, comme les autres chants enregistrés, ceux-ci étaient fréquemment pratiqués lors des veillées, dans les écuries et les auberges et interprétés par des hommes. Des informations capitales pour pouvoir contextualiser le document, l'étudier et le réutiliser.

C'est dans cette perspective que la réflexion formulée dès les années 1970 par Diego Carpitella à propos des archives italiennes prend tout son sens et demeure toujours aussi pertinente, pouvant s'étendre à toute catégorie d'archives d'intérêt ethnomusicologiques. Le chercheur y mettait en garde contre toute tendance purement conservatrice, en incitant à réinterroger constamment l'enregistrement musical, à le considérer non pas comme une *tradition orale cristallisée, fermée*, mais plutôt comme un objet « qui doit encore être documenté […], puis périodiquement vérifié, pour visualiser son déclin et ses transformations » (Carpitella, 1978 : 19-20 [notre traduction])[323]. Il mettait ainsi en garde contre ce qu'il considérait comme la principale dérive dans le traitement de ces matériaux, celle d'un « documentarisme aveugle » (Archives sonores ICBSA, 1967 : DDS 1511810)[324].

Ainsi, l'ethnologue et plus particulièrement l'ethnomusicologue en archive devient une figure de plus en plus importante pour soutenir l'archiviste dans l'interprétation des données sonores et musicales, dans la perspective de leur communication et de leur mise à disposition des communautés qui les ont produites.

6.6 . L'ethnomusicologue impliqué : collaborations et perspectives

La collaboration demande du temps, de la confiance, c'est-à-dire entrer dans la logique de l'autre pour mieux comprendre les enjeux et savoir comment y contribuer.

[323] « Le registrazioni etnico-musicali sono una *recensio aperta* di una tradizione orale che va ancora documentata (poiché l'egemonia è scritta), e, quindi, periodicamente verificata per misurarne il declino o le trasformazioni ».
[324] http://polodds.dds.it/opac2/DDS/dettaglio/documento/DDS0121283 (dernière consultation le 26-09-2024).

Cette pratique n'est pas différente pour les archives sonores de ce qui se passe dans d'autres disciplines, où la numérisation impose un travail commun entre le chercheur, l'archiviste et l'informaticien. Le chercheur n'est plus simplement un utilisateur, mais il joue un rôle de plus en plus intégré et complémentaire, sans pour autant remplacer celui de l'archiviste dans le processus de valorisation des documents. Comme le souligne Philippe Artières à propos de l'historien :

> L'historien n'est plus seulement celui qui consomme l'archive mais il participe de son exposition. En somme avec l'informaticien, il s'introduit dans la boîte que l'archiviste est en train d'inventorier. Il n'intervient pas sur cette opération mais la suit pour être en mesure de construire les bons outils pour exploiter ce gisement (Artières, 2016 : 25,).

Dans cette même veine, Anthony Seeger aborde la question de la collaboration dans le cadre spécifique de l'ethnomusicologie mettant en lumière les nombreux défis qu'elle implique. Lors du colloque conjoint ICTM et IASA, tenu à Istanbul en septembre 2023, sa communication, au titre explicite, en précisait les contours : « Archival Collaborations are not always simple. Challenging relationships, structural impediments, and ontological emphasis in efforts to safeguard and preserve audiovisual and related heritage ». Il y compare directement les défis de la collaboration à ceux rencontrés sur le terrain. C'est la confiance mutuelle, la compréhension de l'autre qui s'améliore avec le temps, l'immersion dans les méthodes et les pratiques d'archivage qui permettent de « s'introduire dans la boîte que l'archiviste est en train d'inventorier », pour reprendre encore les paroles de Philippe Artières. Pour Seeger, il s'agit avant tout d'une question de langage :

> I took a grand tour of a number of important archives to try to learn what they were all about, how they did things, how I might do things, how they were differently organized, how the processes were different. […] And so that if you want to understand why people are doing what they're doing, and this includes for archiving, it really is helpful to speak the language[325]

Il s'agit de parler le langage de l'archiviste. C'est ainsi que nous avons non seulement pu observer, mais aussi participer activement au travail de deux centres. De façon inattendue, cela a même favorisé les conditions d'un dialogue entre eux. Ainsi, en

[325] « J'ai fait un grand tour de plusieurs archives importantes pour essayer de comprendre ce qu'elles faisaient, comment elles fonctionnaient, comment je pourrais faire les choses, comment elles étaient organisées différemment, et en quoi leurs processus différaient. [...] Si vous voulez comprendre pourquoi les gens font ce qu'ils font, et cela inclut les archives, il est vraiment utile de parler leur langage ». Notre transcription de la communication » : notre traduction de la Communication orale prononcée par Anthony Seeger le 11 septembre 2023, lors de la conférence inaugurale de la 54e Conférence de l'IASA et du 4e Forum de l'ICTM, Istanbul, du 11 au 15 septembre 2023, intitulée *« Archival Collaborations Are Not Always Simple: Challenging Relationships, Structural Impediments, and Ontological Impasses in Efforts to Safeguard and Preserve AV and Related Heritage »*

commençant par apprendre à parler et à travailler dans le langage archivistique de chaque centre, nous en sommes venus à en devenir également des interprètes. À partir de l'étude du processus de traitement des enregistrements sonores, l'ethnomusicologue au fil de sa présence quotidienne au sein des services, à la demande des équipes, s'est fait spontanément vecteur de transmission et de partage des informations, des pratiques et des connaissances réciproques qui se construisaient tout au long de l'enquête, de l'un vers l'autre centre d'archives.

D'une part, cela s'est manifesté par la réception, de la part de l'institution romaine, des stratégies de valorisation des archives et des projets menés par la phonothèque de la MMSH à travers un carnet de recherche sur la plateforme Hypothèses. Portée par cette inspiration l'ICBSA a lancé son propre blog scientifique sur la même plateforme. Bien que celui-ci soit encore peu alimenté, il témoigne d'une volonté de rendre plus visible et accessible les activités de l'Institut, qui ne font pas toujours l'objet de publications académiques et dont l'information risque de se perdre sur le web. La garantie offerte par la plateforme Hypothèses d'Open Edition, en termes d'archivage à long terme des contenus publiés et de l'attribution automatique d'un numéro ISSN, a rapidement suscité l'intérêt de l'institution romaine et l'a incitée à valoriser ses initiatives et contenus. D'autre part, l'émergence pendant l'enquête de terrain de corpus issus des mêmes région géographique a conduit à l'établissement d'une convention cadre de collaboration scientifique entre les deux institutions visant au « développement et à la valorisation des collections sonores du monde méditerranéen et des territoires frontaliers entre l'Italie et la France », ainsi que de « concourir au développement des référentiels archivistiques et de thésaurus grâce à la mobilisation de ressources communes » (*cf* Annexe 2, Convention de collaboration scientifique, 2019 [2021]). Cette convention a notamment permis l'échange, sous forme de copies archivistique en format MP3, accompagnées de leurs métadonnées, de quatre corpus d'intérêt ethnomusicologique relatifs aux répertoires vocaux des trois Vallées Vaudoises du Piémont italien (le Val Chisone, le Val Germanasca et Val Pellice), dont les enregistrements nous ont déjà servi d'exemple (cf *supra* : 6.1.1-6.1.3).

Il s'agit d'enregistrements produits par des chercheurs issus de disciplines variées, mais tous unis par la présence, à côté d'autres témoignages oraux (récits de tradition orale, expressions idiomatiques, récits de vie), d'enregistrements musicaux. Parmi eux, les ethnologues Aurora Milillo et Christian Bromberger, respectivement producteurs des enregistrements intégrés dans la collection AELM 117 *Piemonte* de l'ICBSA (1972) et *Gens du Val Germanasca* (1981-1984) de la phonothèque de la MMSH ; le musicologue

et compositeur Federico Ghisi, dont les enregistrements sont inclus dans la collection AELM 123 *Folklore musicale italiano* de l'ICBSA, la seule parmi les corpus présentés à ne contenir que des pièces purement musicales ; et enfin l'ethnomusicologue Diego Carpitella et le linguiste Giovanni Meo Zilio, qui ont mené des recherches en Uruguay, à Colonia Valdense, lieu d'émigration vaudoise.

Corpus	**Enregistrements de musique vocale**
• ICBSA - Milillo, Aurora, *AELM 117 Piemonte,* Raccolta dell'Archivio Etnico-Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato, 1972	**55 chants**
• ICBSA - Ghisi, Federico, *AELM 123 M Folklore musicale italiano (Piemonte),* Raccolta dell'Archivio Etnico-Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato, 1972	**35 chants**
• MMSH - Bromberger, Christian, *Gens du Val Germanasca*, 1981-1984	**150 chants**
• **[**ICBSA - Diego Carpitella, Giovanni Meo Zilio, *AELM 136, Comunità italiane in America Latina : Colonia Valdense, Uruguay*, 1970 **–**	**20 chants**

Table 8: Tableau des corpus relatifs au répertoire chanté des Vallées vaudoises du Piémont italien ayant fait l'objet de la convention.

Pour harmoniser les lacunes documentaires du fonds, et les disparités de traitement constatées, nous avons intégré les informations archivistiques du centre romain en nous appuyant sur les pratiques de description mises en œuvre à Aix-en-Provence, après l'écoute intégrale des corpus. Comme pour les autres enregistrements confiés par l'ICBSA, nous avons corrigé les erreurs textuelles dans la transcription des titres laissés par les précédents copistes et complété les informations concernant les témoins, parfois non mentionnés dans les descriptions (*cf***.** Annexe 1). Cette première stabilisation visant à uniformiser la granularité du traitement documentaire, devient essentielle pour la comparaison. De plus, en suivant les projets de création de référentiels pour le catalogage des récits de tradition orale mis en place par la phonothèque d'Aix-en-Provence, nous avons répertorié, lorsque possible, le numéro et la typologie des contes oraux présents parmi les enregistrements selon la classification Aarne-Thompson (**Table 9**), en nous référant aux carnets de terrain du chercheur et à l'instrument de recherche archivistique réalise pour la Discoteca di Stato dans les années 1970 (Cirese et al. 1975 ; cf *supra*, § 5.2.2).

Corpus	**Lieu de la collecte**	**Titre**	**Notes des carnets de terrain :** genres et textes identifiés (AT : référence au catalogue Aarne-Thompson
Milillo, Aurora, *AELM 117 Piemonte*	Cugno di Praly (TO)	Barbablói	Conte populaire commun, AT 311 *Rescue by the Sister*, AT 312 *The Giant-Killer and His Dog (Bluebeard)*

Table 9 Exemple d'annotation du numéro d'identification Aarne-Thompson, Barbe-bleue AT 312

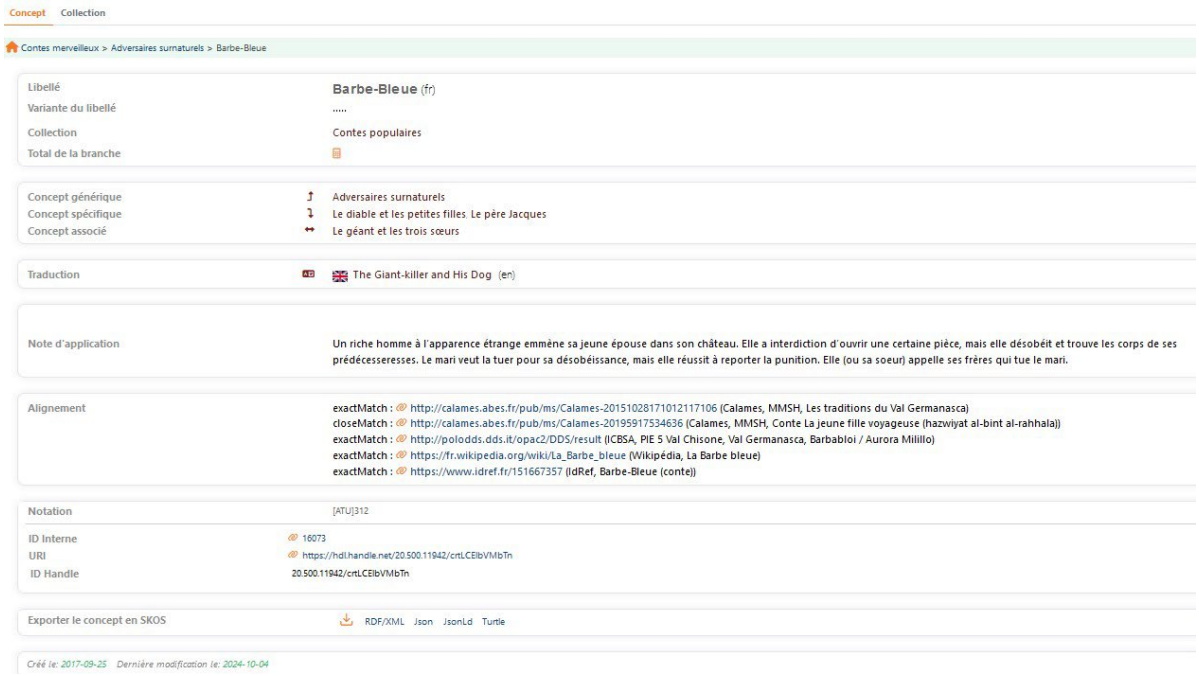


Figure 18 : Exemple d'emploi du thésaurus *Titre uniforme de contes*, sur OpenThéso, reliant deux enregistrements sonores conservés à la phonothèque de la MMSH d'Aix-en-Provence et à l'ICBSA de Rome[326]

Quant au répertoire de musique vocale, très varié notamment du fait des migrations saisonnières des habitants des vallées vers la France (Queyras, Lyon, plaine rhodanienne, Nice, Paris et surtout Marseille), majoritairement en langue française, et dont on apprend des enregistrements conservés à Aix-en-Provence qu'il était transmis par écrit, par le biais de cahiers de chanson familiaux communs dans l'aire alpine[327], il n'a pas encore été possible de procéder à une catégorisation stabilisée des titres des chants en suivant des référentiels déjà établis. Les chansons d'amour (pastourelles, chansons contant un débat amoureux), les chants historiques vaudois, patriotiques,

[326] https://opentheso.huma-num.fr/opentheso/?idc=16073&idt=15 (dernière consultation le 26-09-2024).

[327] Il est à noter que déjà Julien Tiersot, dans *Chants populaires des Alpes Françaises (Tiersot, 1903)*, et Claudius Servettaz, dans *Vieilles Chansons Savoyardesi (Servettaz, 1910)*, mentionnent l'utilisation des cahiers lors de leurs recherches.

bibliques (souvent sous forme de complainte), que l'on peut y retrouver, bien que connues depuis les entreprises de systématisation des répertoires vocaux nationaux de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, ne figurent en effet pas dans les deux grandes collections de chants populaires du Piémont et de la région voisine de Savoie-Dauphiné. En fait, comme le souligne Dino Tron, ethnomusicologue italien spécialiste du répertoire,

> […] ni Costantino Nigra (diplomate originaire du Canavese et auteur des *Canti Popolari del Piemonte*), ni Julien Tiersot (bibliothécaire au Conservatoire de Paris et auteur des *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises – Savoie et Dauphiné*) n'ont pris en considération les vallées du Chisone, de la Germanasca et de la Pellice, car pour les deux, s'y intéresser aurait impliqué de sortir de leur cadre de recherche : pour Nigra, il était difficile de les regrouper avec les productions dialectales du nord, et pour Tiersot, il était tout aussi ardu de franchir les Alpes et de sortir des frontières politiques de son étude sur la chanson française (Tron, 2019 : 13, [notre traduction])[328].

Ignorée donc par les grandes recherches sur le chant populaire, mais pleinement consciente de l'importance de son patrimoine en tant que minorité religieuse et linguistique, déterminée à en préserver et valoriser la connaissance dans une démarche de revendication identitaire, la région des vallées vaudoises du Piémont a su elle-même produire une riche littérature sur le sujet des chants, grâce au travail d'érudits et de chercheurs locaux. En se référant à l'étude de Dino Tron déjà mentionnée, qui représente à ce jour le texte le plus complet sur les recherches menées sur la musique populaire dans les vallées vaudoises[329], il est possible de relever, dès le début du XXe siècle, plusieurs publications imprimées de caractère pédagogique et anthologique, ainsi qu'une brève note en annexe d'un travail plus orienté selon la méthode ethnographique, qui inventorient le répertoire. En suivant l'ordre chronologique, on découvre d'abord l'écrit de Gabriele Tourn en 1908, *Récueil des vieilles chansons et complaintes vaudoises*, qui contient les paroles de 26 chants ; la brochure de 1912 d'Odoardo Jallà, *Chœurs Patriotiques des Vallées Vaudoises*, proposant des arrangements pour chœur mixte à 3 et 4 voix de 6 chants ; la transcription en 1917, par l'ethnographe italo-britannique Estella Canziani, de fragments de deux complaintes et d'une chanson à boire dans son ouvrage *Piemont* ; la publication en

[328] « Né Costantino Nigra (diplomatico di origini canavesane autore dei Canti Popolari del Piemonte), né Julien Tiersot (bibliotecario al Conservatorio di Parigi, estensore delle chansons popularies recueillies dans les Alpes Françaises -Savoie et Dauphiné) presero in considerazione le Valli Chisone, Germanasca e Pellice, dal momento che per entrambi, occuparsene avrebbe implicato un'uscita dal seminato : difficile per Nigra, raggrupparlo insieme alle produzioni dialettali settentrionali e, altrettanto arduo per Tiersot valicare il limite delle Alpi e andare fuori dei confini politici della sua ricerca sulla canzone francese »

[329] Voir également D. Tron, 2015.

1930, par Teofilo G. Pons, de *Voci e Canzoni della Piccola Patria*, avec une édition de 104 chants ; et enfin, entre 1929 et 1930, l'anthologie en deux volumes *Vecchie canzoni della nostra terra*, réalisée par Rino Balma et Alberto G. Ribet, compilée avec l'aide d'informateurs locaux.

Dans les années qui suivirent, deux recueils inédits marquent, selon Dino Tron, le passage du travail des érudits locaux à des recherches davantage axées sur une systématisation scientifique du répertoire. Il s'agit des travaux, restés inédits, d'Enrico Alberto Rivoire et du professeur Emilio Tron. C'est notamment à ce dernier que l'on doit la plus vaste entreprise de systématisation des répertoires des vallées, le Chansonnier des Vallées vaudoises, « recueillis en plus de trente ans de recherches, en vérifiant les sources écrites et orales », comme le souligne Dino Tron, « en compilant 475 titres répartis par genre selon une liste principalement inspirée des travaux de Patrice Coirault et des publications de Julien Tiersot, adaptée à la spécificité du corpus étudié » (Tron, 2019 : 16 [notre traduction])[330]. L'on doit également au professeur Emilio Tron les premiers enregistrements sur bande magnétique, avec 150 chants enregistrés à l'aide d'un magnétophone « Geloso » entre 1958 et 1961 (*ibid.*), aujourd'hui conservés au CREO – Centre de recherche en ethnomusicologie et oralité de Turin[331], et de par sa collaboration avec le musicologue et compositeur Federico Ghisi, la première publication accompagnée de transcriptions musicales, *Anciennes chansons Vaudoises*. Par la suite, après la mort du professeur Tron en 1963, Ghisi poursuivra ses recherches de manière autonome dans les vallées, produisant lui-même une série d'enregistrements en 1972, dont le corpus, constitué de 35 titres, est conservé par la Discoteca di Stato et fait partie des termes de la convention.

Parmi les fonds sonores produits dans les Vallées, il se doit également de mentionner les enregistrements de l'ethnologue Aurora Milillo, conservés à la Discoteca di Stato et également inclus dans la convention, qui, en plus des récits d'histoire locale et de littérature de tradition orale mentionnés, présente 55 chants. S'ajoutent à cela les collections réalisées à l'époque de l'enregistrement magnétique dans le cadre associatif par la *Badia Corale Val Chisone* (1967-1969) et *La Cantarana*, anciennement Groupe de Musique Populaire de Pinerolo (de 1977 à 1989), toutes deux

[330] «[…] raccolti in più di trent'anni di ricerche, procedendo alla verifica delle fonti scritte e orali […] secondo un elenco ispirato principalmente agli studi di Patrice Coirault e alle pubblicazioni di Julien Tiersot e adattato alla specificità del corpus raccolto ».

[331] https://www.cr-eo.org/fondo/emilio-troon/ (dernière consultation le 26-09-2024).

engagées dans la collecte des chants et des cahiers de chansons[332] et la réinterprétation. La dernière recherche de terrain sur les cahiers de chansons et les chants dans les vallées vaudoises du Piémont italien, réalisée entre 1981 et 1984, est à attribuer à l'anthropologue Christian Bromberger pour l'Université de Provence, dont le fonds, déposé à la phonothèque de la MMSH d'Aix-en-Provence, fait également partie de la convention de collaboration cadre signée entre les deux institutions.

Depuis la dernière enquête de terrain menée par Christian Bromberger, un intérêt renouvelé pour ces répertoires s'est affirmé, renforcé par des initiatives éditoriales et de recherche. En 2019, la publication du volume *Bonjour mon aimable bergère, Voci e Canti della Val San Martino*, dirigé par Giovanni Bonino, Agostino Calliero et Paola Dema aux éditions Libreria Musicale Italiana (Bonino *et al.*, 2019), a marqué un tournant. Pour la première fois, du matériel d'archives, non réélaboré musicalement, a été publié. Le CD accompagnant l'ouvrage présente 49 morceaux sélectionnés parmi les 120 enregistrés par l'association Badia Corale Val Chisone entre septembre 1967 et janvier 1969. Plus récemment, en 2023, un projet de recherche mené par l'ethnomusicologue et archiviste Elisa Salvalaggio a permis de réorganiser le fonds papier d'Emilio Tron, y compris son *Chansonnier des Vallées Vaudoises*, pour la Società di Studi Valdesi (Société d'études vaudoises). En 2024, un projet de recherche plus vaste, également dirigé par Elisa Salvalaggio pour la même institution, a été lancé afin de recenser et acquérir des copies des cahiers familiaux de chansons encore présents dans la région, ainsi que pour étudier leur transmission[333].

Bien que dans ce domaine les cahiers qui rapportent à la fois les paroles et les mélodies existent, ils semblent rares. Dès lors, toute la valeur des enregistrements, qui permettent de continuer à utiliser les anciens cahiers de famille non seulement comme textes de lecture, apparaîtra clairement, comme le souligne Paola Dema à propos de l'initiative éditoriale de la Badia Corale Val Chisone (Dema, 2019 : 25). Alors, les possibilités d'accès aux fonds vaudois, qui se profilent à l'issue de cette thèse, prendront encore plus de valeur. Dans une perspective future, on pourra se référer aux travaux menés sur le territoire et proposer un référentiel stabilisé sur le même modèle que les *Titres uniformes des contes* sur la plateforme OpenThéso, permettant de répertorier de manière plus efficace, en suivant la numérotation et la titulation des

[332] Les deux associations, engagées dans la sauvegarde et la valorisation de la culture musicale locale, ont eu l'opportunité de consulter et d'acquérir en copie, en plus des enregistrements sonores, les cahiers de chansons à partir desquels les chants étaient interprétés.

[333] « *Il patrimonio vocale delle Valli Valdesi. Canti, cahiers, canzonieri e ricerche in val Pellice e Val Germanasca dal 1700 a oggi* » *: https://www.studivaldesi.org/borse-di-ricerca.php.*

entrées du *Cahiers Tron*, les enregistrements conservés dans divers fonds d'archives. Cet outil pourrait favoriser la co-participation et l'enrichissement du référencement par les acteurs locaux ; la convention mise en place entre la phonothèque de la MMSH et l'ICBSA, pour le partage des fonds et la mobilisation de ressources communes afin de réfléchir et d'agir sur la valorisation des collections, servir de point de départ pour encourager l'ouverture et la restitution des répertoires.

Conclusion

Comme la nature éphémère de la voix, la musique s'efface dès que les dernières notes, les derniers sons, résonnent dans l'air. C'est ce sentiment de fugacité qui, dès les débuts de l'enregistrement, a poussé de nombreux utilisateurs, chercheurs et amateurs (hommes et femmes), à vouloir capturer ce qui relève de l'oralité, cherchant à fixer ces moments pour les préserver dans le temps. Cependant, face aux possibilités exponentielles offertes par les dispositifs de captation sonore, se pose la réalité de leur difficile préservation, l'expérience de l'affaiblissement des traces documentaires sur les supports, de leur effacement progressif, ainsi que de la possible perte d'accès aux documents. Toujours présente et plus pressante encore aujourd'hui est la question de leur conservation, celle de réévaluation des concepts de pérennité, mais aussi celle de patrimonialiser à mémoire impérissable les témoignages de traditions orales.

Ni fossiles, ni objets de musée, comme cela pouvait l'être au début des premiers centres, ni des écritures archivistiques plus tangibles comme celles dont on peut encore lire les traces à travers des siècles, voire des millénaires de distance, l'usure des enregistrements les plus anciens due à l'usage mécanique, la dégradation physiologique des supports de l'ère magnétique, la fragilité et la dépendance aux moyens informatiques pour les enregistrements analogico-numériques, nativement numériques ou numérisés, montrent bien que la simple fixation ne suffit pas et que la seule consignation de ces mémoires dans les archives ne garantit pas leur préservation ni leur exploitation à long terme. Par simple inertie, même les voix des enregistrements sonores s'envolent. Les écrits ne restent pas. Les centres d'archives se sont de plus en plus imposés la réflexion sur cette volonté de retenir ce qui, autrement, pourrait disparaître. Ce qui implique l'élaboration de stratégies de conservation qui permettent de préserver dans les meilleures conditions l'« authenticité, la fiabilité, l'intégrité, l'accessibilité », conformément aux recommandations de l'Association Internationale des Archives (ICA), comme pour tout autre matériel relevant du même statut patrimonial.

Au cours de cette thèse, on a souligné l'importance de l'enregistrement sonore pour la discipline ethnomusicologique, de sa prééminence épistémologique. En revanche, il a été constaté à quel point le débat autour de la profession archivistique, et plus encore autour des archives sonores, est particulièrement aigu, et finalement particulièrement

récent par rapport à la gestion d'autres supports. En effet, il faut considérer qu'à la fin des années quatre-vingt, ces archives étaient encore perçues comme des 'nouveaux' matériaux archivistiques, malgré le fait que les plus anciens remontaient déjà à près d'un siècle d'histoire.

L'avancée croissante des technologies a rendu nécessaire une mise à jour constante des pratiques archivistiques. De nombreux progrès ont été réalisés, notamment avec l'édition de guides et l'émergence d'associations internationales offrant soutien et expertise. La nécessaire transition numérique a apporté des solutions pour la conservation, tout en engendrant des nouvelles problématiques. C'est notamment la question du passage entre le monde matériel des supports et celui, dématérialisé, du contenu – une véritable contradiction phénoménologique. Cette transformation a engendré une crise autour du concept d'« authenticité », pourtant au cœur de la notion d'archive. À terme, comme l'alerte l'IASA, il ne restera que des copies numériques des enregistrements historiques d'archives, particulièrement ceux réalisés à l'ère magnétique. Des copies où le copiste n'agit pas seulement en tant que simple technicien, répétant indistinctement une action mécanique et protocolaire, mais comme acteur engagé à interpréter culturellement et musicalement. Des copies d'auteur, elles-mêmes nécessitant d'être copiées et partagées sans cesse sur différents serveurs pour en multiplier les chances de survie. Indépendamment des méthodes et des stratégies de conservation en archive, l'autorité de l'archive finit par s'imposer inévitablement. Plus précisément, en suivant cette chaîne de causes à effets, à travers les actions de conservation qui passent par différentes étapes, manipulations et recompositions, une nouvelle forme d'« autorialité » émerge : celle de l'archiviste.

À l'issue de ce travail doctoral, quatre aspects emblématiques de cette situation peuvent être mis en avant. Premièrement, il apparaît que des politiques de traitement prioritaire existent pour certains fonds spécifiques, non pas nécessairement les plus anciens ou les plus fragiles, mais souvent ceux bénéficiant de ressources humaines ou financières dédiées. Deuxièmement, un contrôle insuffisant de la qualité des numérisations peut entraîner une déformation de l'information initiale (due à l'utilisation de systèmes et de pratiques de conversion inappropriés ou à de mauvaises manipulations de vitesse : par exemple, une voix de femme peut facilement être interprétée comme celle d'un homme, ou plus subtilement, le tempo et l'ambitus vocal ou instrumental d'un enregistrement peuvent être modifiés inconsciemment). Troisièmement, une attention inégale portée à la description des contenus et à la contextualisation de leur production, créé de fait des inégalités dans la documentation

des fonds. Quatrièmement, une recherche restreinte des droits rattachés aux enregistrements – parfois reléguée au profit d'autres priorités institutionnelles, comme les politiques éditoriales en partenariat avec des éditeurs – limite la diffusion des archives et prive de précieux retours des utilisateurs. Ces derniers, souvent directement liés aux terrains d'où proviennent les enregistrements, ou gardant une mémoire historique, peuvent être d'une grande utilité pour redocumenter les fonds, offrir de nouvelles pistes aux archivistes, et ouvrir de nouveaux horizons pour la réenquête.

Notre enquête de terrain, à travers l'étude des chaînes d'archivage a pu servir à la critique de ces sources, prises dans leur contexte institutionnel. Nous avons montré la façon dont chaque institution, par le biais de l'écriture archivistique, à travers la numérisation des documents pose sa marque, sa *signature* sur les documents d'intérêt ethnomusicologique. La comparaison entre deux manières différentes d'*entendre* et d'agir l'archive sonore dans deux centres d'archives, partageant le traitement et la conservation de fonds de même sujet et même origine géographique, en a montré toutes les difficultés de comparaison.

La comparaison entre techniques et stratégies de conservation et de communication nous a conduit à développer une réflexion fondamentale sur le statut des archives sonores. Dans le cadre de cette thèse, et à l'issue des chapitres précédents, nous avons pu constater que, contrairement à ce que l'on pourrait penser de la nature des enregistrements sonores d'intérêt ethnomusicologique produits lors de recherches de terrain et non éditorialisés, ces enregistrements, considérés dans leur réalité archivistique, subissent des transformations tant dans leur matière que dans leur signification. Elle peuvent elles-même être sources d'erreurs. Si une approche philologique devient possible pour rétablir la tradition des sources sonores dans les processus de traitement archivistique, la possibilité de multiplier les témoins à consulter s'impose également comme indispensable pour valider les données. En effet, une partie de la complexité de l'archive orale réside dans le fait qu'elle conserve une trace du vivant, et qu'elle incarne une mémoire qui, à l'origine, n'était pas destinée à être consignée par écrit. Dans sa restitution, elle gagnerait à être associée à d'autres archives pour que son authenticité puisse être mieux appréhendée. Dans la mesure du possible, elle devrait également être confrontée à de nouveaux témoignages.

C'est ainsi que nos observations conduisent à plusieurs constats. En dépit de l'élaboration d'un certain nombre de normes internationales, ces deux cas d'études

montrent que chaque centre d'archives fonctionne selon ses propres pratiques d'écriture et de valorisation. Certes, les rencontres nationales et internationales entre spécialistes ne manquent pas. Toutefois l'on s'y heurte à des problèmes récurrents : rétention de ses propres archives, réticence à la diffusion des données, manque de ressources. Des tentatives de fédérer et de mutualiser l'ensemble des forces et des compétences existent, mais elles peinent à prendre forme. Ce que notre expérience montre est qu'un plus large partage des fonds, ainsi que la connaissance archivistique qui leur y est liée, permettrait des avancées significatives tant sur le plan de la documentation scientifique que sur celui de la valorisation.

C'est dans cet esprit et cette démarche que la convention-cadre de collaboration scientifique entre la phonothèque de la MMSH et l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi à laquelle j'ai contribué a pris forme. Grâce à cette convention, les fonds relatifs aux vallées dites vaudoises du Piémont faisant l'objet de notre recherche, sont désormais conservés en copie dans les deux centres. Bien que l'intégration des données proposées en annexe n'ait pas encore pu être effectuée dans la description des fonds de la part des deux institutions, la mise en place de cette convention a posé les bases et créé une opportunité future pour réfléchir à l'harmonisation des standards archivistiques, ainsi qu'à l'utilisation de référentiels communs.

Pour une discipline qui acquiert le privilège et la possibilité de l'étude diachronique des répertoires, associant à la recherche synchronique sur le terrain l'opportunité d'adopter également une approche historiographique pour analyser la permanence et les transformations des répertoires dans des contextes sociaux et culturels en transformations, il devient nécessaire d'élargir la masse critique de données disponibles. Cela est d'autant plus important lorsque l'on fait appel aux sources d'archives pour mener des études systématiques sur la structure et la circulation des répertoires. L'exemple d'une recherche sur la musique vocale de genre narratif dans la région alpine, entre la France et l'Italie, illustre parfaitement cette démarche.

Ainsi, un usage accru des possibilités offertes par les humanités numériques pourrait non seulement enrichir les catalogues collectifs, mais aussi permettre la création d'outils de recherche transversaux en accès libre. Ces outils faciliteraient la participation active des chercheurs et des communautés, contribuant à la restitution et à une meilleure documentation des enregistrements. La catégorisation des répertoires à l'aide de titres uniformisés et stabilisés, pouvant associer à la même entrée, en synonymie, les éventuelles différentes variantes d'appellation vernaculaires,

permettrait de s'y référer de manière univoque, renforçant ainsi la pertinence et l'efficacité des recherches.

La collaboration systématique avec des ethnologues spécialisés dans le traitement des données musicales, et plus spécifiquement avec des ethnomusicologues, tout particulièrement ceux qui sont eux-mêmes musiciens, prend ici toute sa pertinence. L'on entre dans une autre dimension de l'archive. Là où la compétence technique et ethnologique s'arrête — dans l'impossibilité de pénétrer dans les structures des systèmes musicaux —, l'expertise des ethnomusicologues-musiciens permet d'entrer véritablement dans la profondeur de l'archive, d'en déconstruire et analyser le tissu musical. Le témoignage recueilli sur le terrain auprès de la responsable de la phonothèque de la MMSH en devient d'autant plus révélateur. Ce constat, bien au-delà de sa valeur anecdotique concernant les difficultés rencontrées par le centre d'archives pour traiter avec compétence les enregistrements musicaux, s'impose comme un avertissement apodictique sur l'avenir du patrimoine. En soulignant que la musique est parfois abordée sans une réelle compréhension, contrairement à une langue dont l'ignorance serait plus facilement admise (carnet de terrain, conversation informelle du 6 juillet 2021), elle met en lumière les nombreux défis à relever, et souligne l'urgence de collaborations plus étroites avec des spécialistes du domaine, indispensables pour surmonter ces obstacles.

Tout ce travail vient alors confirmer que les pratiques devraient bouger et devraient même évoluer au sein des structures archivistiques sonores et musicales dans le sens d'une implication nécessaire des ethnomusicologues au sein des structures archivistiques sonores et musicales. Ce travail confirme la nécessité de faire évoluer les pratiques, notamment vers une implication indispensable des ethnomusicologues au sein des structures archivistiques sonores et musicales. Notre recherche plaide en faveur de ce postulat. Du côté italien, à la lecture d'un récent article de l'ethnomusicologue Giovanni Giuriati (2022), il est heureux de constater et de partager les mêmes conclusions. Y est souligné que la « catalogation, la protection, la sauvegarde, la valorisation, et la restitution de ces biens à la communauté nationale et internationale sont d'une grande importance et nécessitent les compétences professionnelles de fonctionnaires ayant une formation en ethnomusicologie » (Giuriati, 2022 : 237, [notre traduction])[334].

[334] La « catalogazione, tutela, salvaguardia, valorizzazione, restituzione di questi beni alla comunità nazionale e internazionale sono di grande importanza e richiedono la competenza professionale di funzionari con formazione etnomusicologica ».

Si en France l'on peut noter un regain d'activités liées à des centres de recherche spécifiques, il est intéressant de souligner que l'ethnomusicologie italienne s'est engagée à réfléchir de manière plus systématique et fédératrice au sein de toute la communauté scientifique nationale sur cette question, notamment à travers le projet de recherche d'intérêt national P.R.I.N., inauguré en 2023, intitulé « Active Archives and Contemporary Media : Restitution, Participation, Valorisation of the Sound Heritage and Community Memories ». En 2024, cette réflexion se poursuivra avec l'organisation d'un séminaire de recherche à l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati de la Fondation Giorgio Cini à Venise, intitulé « Repatriating/Rematriating Sounds : A (Digital) Challenge for XXI Century Sound Archives »[335].

Parmi les récentes évolutions de la discipline, l'une milite en faveur d'une ethnomusicologie appliquée (*cf supra :* deuxième partie, introduction). Il s'agit là pour les ethnomusicologues d'investir et d'enrichir de nouveaux champs d'action. L'heure est venue pour que les institutions considèrent leurs méthodes et expertises propres. Autrement dit, nous plaidons pour que la discipline soit intégrée dans les institutions, dans un dialogue entre *application* et *implication* ; et vice-versa. Ce n'est qu'en se prêtant mutuellement l'oreille que les fondations d'un véritable développement durable et résilient des archives orales pourront prendre forme au service de la recherche, de la culture et de la société. Dans cette synergie des compétences et des pratiques nous posons alors les jalons de ce que l'on pourrait appeler une *écoute augmentée* des archives.

[335] https://www.cini.it/en/news/repatriating-rematriating-sounds-a-digital-challenge-for-xxi-century-sound-archives (dernière consultation le 26-09-2024).

Bibliographie

ABRAHAM Otto et HORNBOSTEL Erich M. VON, 1975. « Indian Melodies from British-Columbia Recorded on the Phonograph », in WACHSMANN Klaus P., CHRISTENSEN Dieter et REINECKE Hans-Peter (éd.), *Hornbostel Opera Omnia*. Dordrecht, Springer Netherlands, p. 299-322.

ABRAHAM Otto et HORNBOSTEL Erich M. VON, 1994. « Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music », *Ethnomusicology*, 38 (3), p. 425-456.

AGAMENNONE Maurizio, PALMA Daniele et SARNO Giulia (éd.), 2023. *Sounds of the pandemic: accounts, experiences, perspectives in times of COVID-19*. Abingdon-New York, Routledge.

AIMÈS Paul, 1952. « Avant-projet d'une théorie archivistique moderne », *Gazette des archives*, 11 (1), p. 15-27.

ALVAREZ-PEREYRE Frank, 2003. *L'exigence interdisciplinaire : une pédagogie de l'interdisciplinarité en linguistique, ethnologie et ethnomusicologie*. Paris, Maison des sciences de l'homme.

ANDERS Günther, 2020. *Phénoménologie de l'écoute*. Paris, Philharmonie de Paris.

ANHEIM Étienne, 2004. « Singulières archives. Le statut des archives dans l'épistémologie historique, une discussion de La mémoire, l'histoire, l'oubli de Paul Ricoeur », *Revue de Synthèse*, 125 (1), p. 153-182.

ANHEIM Étienne et PONCET Olivier, 2004. « Fabrique des archives, fabrique de l'histoire », *Revue de Synthèse*, 125 (1), p. 1-14.

APPADURAI Arjun, 2015. « Mediants, Materiality, Normativity », *Public Culture*, 27 (2 76), p. 221-237.

AROM Simha, 2007a. « L'utilisation du re-recording dans l'étude des polyphonies orales », in FERNANDO Nathalie (éd.), *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*. Montréal, Presses de l'université de Montréal, p. 217-254.

AROM Simha, 2007b. « Un synthétiseur dans la brousse », in FERNANDO Nathalie (éd.), *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*. Montréal, Presses de l'université de Montréal, p. 367-378.

AROM Simha, FERNANDO Nathalie et MARANDOLA Fabrice, 2007. « Une méthode innovante pour l'étude des échelles musicales africaines : aspects cognitifs et techniques », in FERNANDO Nathalie (éd.), *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*. Montréal, Presses de l'université de Montréal, p. 279-403.

ARTIÈRES Philippe, 2016. « Chapitre 1. Du dépouillement au dévoilement. L'historien et les archives numérisées », in ROUSTAN Mélanie (éd.), *La recherche dans les institutions patrimoniales : Sources matérielles et ressources numériques*. Villeurbanne, Presses de l'Enssib.

ASSMANN Ilse, KOCH Grace, SCHÜLLER Dietrich, BOSTON George, JEWITT Crispin, DEGGELLER Kurt et FØNSS-JØRGENSEN Eva, 2009. « IASA – 40 years: an overview », in IASA (éd.), *40 Years of IASA in Words & Images*. 2009e éd. Hellenic National Audiovisual Archive (HeNAA).

ATERIANUS-OWANGA Alice, GREANI Nora et ARTIÈRES Philippe, 2016. « Entretien avec Philippe Artières », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 24, p. 190-205.

ATKINSON David, 2014. « Sound and Writing », in *The Anglo-Scottish Ballad and its Imaginary Contexts*. 1re éd Open Book Publishers, p. 89-118.

AUBERT Laurent et CHARLES-DOMINIQUE Luc, 2009. « Introduction », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 22, p. 11-14.

AUBERT Laurent, DESROCHES Monique et PENNA-DIAW Luciana, 2016. « L'ethnomusicologie appliquée, pour qui ? pourquoi ? », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 29, p. 9-17.

AZOULAY L., 1911. « Les musées et archives phonographiques avant et depuis la fondation du musée phonographique de la société d'anthropologie en 1900. (Communication faite à la séance du 2 novembre 1941.) », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 2 (1), p. 450-457.

AZOULAY L., 1902. « Liste des phonogrammes composant le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 3 (1), p. 652-666.

AZOULAY L., 1900. « Sur la constitution d'un musée phonographique », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1 (1), p. 222-226.

BACHIMONT Bruno, 2017. « L'archive et la massification des données : une nouvelle raison numérique », *Gazette des archives*, 245 (1), p. 27-43.

BACHIMONT Bruno, 2004. *Arts et sciences du numérique. Ingénierie des connaissances et critique de la raison computationnelle*, Mémoire d'HDR. Université de technologie de Compiègne.

BACHIMONT Bruno, 1999. « Du texte à l'hypotexte : les parcours de la mémoire documentaire », in *Mémoire de la technique et techniques de la mémoire*. Toulouse, Érès, p. 195-225.

BADER Rolf, 2019. « Computational Music Archiving as Physical Culture Theory », in BADER Rolf (éd.), *Computational Phonogram Archiving*. Cham, Springer International Publishing, p. 3-34.

BANAT-BERGER Françoise, 2015. « De l'écrit à internet : comment archive-t-on l'immatériel ? », *Pouvoirs*, 153 (2), p. 109-124.

BANAT-BERGER Françoise et NOUGARET Christine, 2014. « Faut-il garder le terme archives ? Des « archives » aux « données » », *Gazette des archives*, 233 (1), p. 7-18.

BARBANTI Roberto, 2011. « Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités. Écologie sonore, technologies, musiques*, 6, p. 9-42.

BARTHES Roland, 1992. « Ecoute », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, p. 217-230.

BARTÓK Béla, 2017. « La musique mécanique [1937] », in ALBÈRA Philippe et SZENDY Peter (éd.), *Écrits*. Genève, Éditions Contrechamps, p. 237-248.

BENDIX Regina F., 2015. « Archived and Archival Culture: Ethnographic Reflections on Cultural Habits », *Storia della Storiografia*, 68 (2), p. 143-163.

BERT Jean-François, 2018. « Pratiques d'archives », in GINOUVÈS Véronique et GRAS Isabelle (éd.), *La diffusion numérique des données en SHS - Guide de bonnes pratiques éthiques et juridiques*. Presses universitaires de Provence.

BERT Jean-François, 2014. *Qu'est-ce qu'une archive de chercheur ?* Marseille, OpenEdition Press.

BIAGIOLA Sandro (éd.), 1986. *Etnomusica: catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'archivio etnico linguistico-musicale della Discoteca di Stato.* Roma, Il ventaglio.

BIAGIOLA Sandro, CARPITELLA Diego, FERRARI Oreste, GERMI Linda, MILILLO Aurora, RECUPERO Jacopo, ROSSI Annabella et SILVESTINI Elisabetta, 1978. *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali : Museo

Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari-Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione Roma, De Luca.

BIRDSALL Carolyn et TKACZYK Viktoria, 2019. « Listening to the Archive: Sound Data in the Humanities and Sciences », *Technology and Culture*, 60 (2), p. S1-S13.

BITHELL Caroline et HILL Juniper, 2014. *The Oxford Handbook of Music Revival*., Oxford, Oxford University Press.

BLACKING John, 1987. *« A commonsense view of all music » : reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge [Cambridgeshire] ; New York : Cambridge University Press.

BLACKING John, 1973. *How musical is man?*. Seattle-London, University of Washington press.

BOHLMAN Philip V., 2013. « Introduction: world music's histories », in BOHLMAN Philip V. (éd.), *The Cambridge History of World Music*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 1-20.

BOHLMAN Philip Vilas, 2002. *World music : a very short introduction*. Oxford, Oxford University Press.

BONINI BARALDI Filippo, 2013. *Tsiganes, musique et empathie*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

BONINO Giovanni, CALLIERO Agostino et DEMA Paola, 2019. « E mi chanto pian pian... », in « *Bonjour mon aimable bergère... »: voci e canti della Val San Martino*. Lucca, Libreria musicale italiana, p. 13-21.

BONNAIN Rolande et FANCH'ELEGOËT, 1978. « Les archives orales : pour quoi faire? Les archives orales. Définition », *Ethnologie française*, 8 (4), p. 348-355.

BONNET Marie, GENRE Arturo et TRIVELLIN Fulvio, 1994. *Tradizioni orali delle valli valdesi del Piemonte: versione italiana con testo originale a fronte*. Torino, Claudiana.

BOTH Anne, 2017. *Le sens du temps : Le quotidien d'un service d'archives départementales*. Toulouse, Anacharsis.

BOTH Anne, 2012. « L'archiviste et la négation du temps », *La Gazette des archives*, 226 (2), p. 61-70.

BOUVIER J., 1997. « Etat actuel des travaux sur les ethnotextes : L'avenir de la dialectologie » *Le Français Moderne, revue de linguistique française*, LXV (Paris, LXV (1), p. 35-43.

BOUVIER Jean-Claude, 1984. « Avant propos », in *La recherche sur les ethnotextes : réflexions pour un programme. Actes de la table ronde du CNRS tenue à Baume-les-Aix les 13 et 14 octobre 1980*. Paris, Éditions du CNRS, p. 5-7.

BOUVIER Jean-Claude, 1981. « L'Association Française d'Archives Sonores (A.F.A.S.) », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 9 (2), p. 146-147.

BOUVIER Jean-Claude, BREMONDY Henry-Paul, JOUTARD Philippe, MATHIEU Guy et PELEN Jean-Noël, 1980a. « Chapitre I », in *Tradition orale et identité culturelle : problèmes et méthodes*. CNRS Éditions, p. 4-18.

BOUVIER Jean-Claude, BREMONDY Henry-Paul, JOUTARD Philippe, MATHIEU Guy et PELEN Jean-Noël, 1980b. *Tradition orale et identité culturelle : problèmes et méthodes*. CNRS Éditions.

BOUVIER Jean-Claude et GINOUVÈS Véronique, 2014. « Mémoire partagée avec Jean-Claude Bouvier », *Rives méditerranéennes*, 48, p. 111-132.

BRADY Erika, 1999. *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson, University Press of Mississippi.

BRAIBANT Charles, 1957. *Le « grenier de l'histoire » et l'arsenal de l'administration: introduction aux cours des stages d'archives de l'Hôtel de Rohan. Conférence prononcée le 4 janvier 1957 pour l'ouverture des cours des stages d'archives de l'Hôtel de Rohan.* Paris, Imprimerie nationale.

BRĂILOIU Constantin, 1973. « Esquisse d'une méthode de folklore musical », in ROUGET Gilbert (éd.), *Problèmes d'ethnomusicologie*. Minkoff Reprint Genève, p. 5-35.

BRESSAN Federica et DECLERCQ Brecht, 2018. « Digital philology : introduction to the special issue », *Journal of new music research,* 4, 47, p. 275-277.

BRUN-TRIGAUD Guylaine, 2020. « Hommage à Jean Le Dû (1938-2020) », *Géolinguistique*, 20 (en ligne) http://journals.openedition.org/geolinguistique/1916.

CALAS Marie-France, 1992. « Une phonothèque : pour quoi faire ? », *Sonorités*, 28-29, p. 105-108.

CALAS Marie-France, 1990. « Les archives sonores en France : la phonothèque nationale », *Fontes Artis Musicae*, 37 (3), p. 266-272.

CALAS Marie-France, 1982. « Qu'est-ce qu'une phonothèque ? », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, p. 17-19.

CALAS Marie-France, DESCAMPS Florence et GINOUVÈS Véronique, 2022. « Marie-France Calas. Un engagement au service des archives sonores », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 48, p. 198-231.

CALVINO Italo, 1997. *Sous le soleil jaguar: récits*. Paris, Éd. du Seuil.

CANAZZA Sergio, POLI Giovanni De et VIDOLIN Alvise, 2011. « La conservazione dei documenti audio: un'innovazione in prospettiva storica », *Archivi*, VI (lug.-dic. 2011) 2, p. 7-56.

CANAZZA Sergio, SCHUBERT Emery, CHMIEL Anthony, PRETTO Niccolò et RODÀ Antonio, 2022. « The Magnetic Urtext: Restoration as Music Interpretation », *Frontiers in Psychology*, 13, (en ligne) https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.844009.

CANFORA Luciano, 2002. *Il copista come autore*. Palermo, Sellerio.

CANFORA Luciano, 1990. *La biblioteca scomparsa*. Palermo, Italie, Sellerio.

CANFORA Luciano, 1988. *La véritable histoire de la bibliothèque d'Alexandrie*. Paris, France, Editions Desjonquères.

CARPITELLA Diego, 1978. « La musica di tradizione orale (folklorica) », in *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali : Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari-Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione Roma, De Luca, p. 18-20.

CARPITELLA Diego, 1988. *Intervento alla IX settimana per i beni musicali. Incontro di studi : Archivi e fonti sonore in Italia*, Roma 23 giugno 1988 - SBN DDS0034890.

CARPITELLA Diego, PADELLARO Giuseppe et PAGLIARO Antonino, 1967, *Presentazione dell'Archivio etnico linguistico-musicale*. Roma Discoteca di Stato, 15 aprile 1967. - SBN DDS1511810.

CARPITELLA Diego et PAGLIARO Antonino, 1973. *Documenti Dell'Archivio Etnico Linguistico-Musicale Della Discoteca di Stato [Livret joint à l'édition non-commerciale du coffret de 3 LP].* Roma, Discoteca di Stato – *2G 3KP.*

CARUSO Fulvia, 2008. *Evviva: la Santissima Trinità,* Pescara, Carsa Edizioni.

CARUSO Fulvia, 1996. « Il Cantato Nella Fiaba Di Tradizione Orale: Uno Studio Preliminare », *Lares*, 62 (3), p. 421-440.

CASTELLE Mélanie, 2011. « La collection d'archives orales "Mémoire des Arméniens des quartiers de Marseille et des Bouches-du-Rhône" : comment la valoriser, comment la faire évoluer ? Étude d'un corpus sonore en ligne », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 37 (37), p. 25-28.

CAVALLARI Piero et FISCHETTI Antonella, 2014. *Voci della vittoria: la memoria sonora della grande guerra*. Roma, Donzelli.

CHABIN Marie-Anne, 2021. « Archive(s) et archivage(s) », *Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics*, 12, (en ligne) http://journals.openedition.org/signata/2992.

CHABIN Marie-Anne, 2017. « Embrouille », *Le blog de Marie-Anne Chabin* (en ligne), https://www.marieannechabin.fr/2017/12/embrouille/.

CHABIN Marie-Anne, 2010. « Nouveau glossaire de l'archivage » (en ligne) http://www.arcateg.fr/wp-content/uploads/2017/03/Nouveau_glossaire_de_l_archivage.pdf

CHABIN Marie-Anne, 2000. *Le management de l'archive*. Paris, Hermès science publications.

CHABIN Marie-Anne, 1999. *Je pense donc j'archive : l'archive dans la société de l'information*. Paris, L'Harmattan.

CHAMPAGNE Patrick, DESCAMPS Florence, JOUTARD Philippe, PRAZAN Michaël, d'ALMEIDA Fabrice et MARÉCHAL Denis, 2013. *L'histoire orale en questions*. Bry-sur-Marne (Val-de-Marne), INA éd.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, 2009. « Ethnomusicologie et histoire : deux *artes memoriae* », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 22, p. 15-34.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, 1996. « La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine francais », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, p. 275-288.

CHARMASSON Thérèse, 2006. « Archives scientifiques ou archives des sciences : des sources pour l'histoire », *La revue pour l'histoire du CNRS*, 14 (en ligne) https://journals.openedition.org/histoire-cnrs/1790.

CHARPIGNY Florence, 1988. *Tisser son passé : approche théorique et méthodologique d'un corpus d'ethnotextes*, Thèse de doctorat, Lyon 2.

CHEVALIER Marie-Hélène, DESCAMPS Florence et GINOUVÈS Véronique, 2011. « Les services d'archives et les sources orales. De la collecte à la valorisation : quels partenariats ? », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 37 (37), p. 14-21.

CHIVA Isac, 1978. « Mémoires de France Une journée d'études de la SEF », *Ethnologie française*, 8 (4), p. 329-330.

CHRISTENSEN Dieter, 2002. « Berlin Phonogramm-Archiv: the first 100 years », in BERLIN Gabriele et SIMON Artur (éd.), *Music archiving in the world: papers presented at the conference on the occasion of the 100th anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv,*

[from September 27 to October 1, 2000, at the Museum of ethnology in Berlin]. Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, p. 19-31.

CIALONE Matteo, 2017a. « Dive into Europeana to listen to the sea », *Archives de la recherche & Phonothèque*, (en ligne), https://phonotheque.hypotheses.org/23297.

CIALONE Matteo, 2017b. « Plongez dans Europeana pour écouter la mer », *Archives de la recherche & Phonothèque* (en ligne), https://phonotheque.hypotheses.org/23281.

CIALONE Matteo et GINOUVÈS Véronique, 2020. « Quand les archives sonores nous chuchotent leur histoire : création et organisation d'une phonothèque de recherche à travers ses différents acteurs », *Géolinguistique*, 20 (en ligne), https://journals.openedition.org/geolinguistique/2151?lang=fr.

CIALONE-GRÉGOIRE Claire, 2018. « Une classification séculaire pour indexer les archives orales numériques », *Archives de la recherche & Phonothèque* (en ligne), https://phonotheque.hypotheses.org/23892.

CIRESE Alberto M., SERAFINI Liliana et MILILLO Aurora (éd.), 1975. T*radizioni orali non cantate: primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti di fiabe, leggende, storie e aneddoti, indovinelli*. Roma, Ministero dei Beni culturali e ambientali.

CLIFFORD James et MARCUS George E. (éd.), 2010. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, 25th Anniversary Edition. 2e éd.

COHEN Évelyne et GOETSCHEL Pascale, 2016. « Visite dans un atelier singulier : autour de l'archéophone d'Henri Chamoux », *Sociétés & Représentations*, 41 (1), p. 149-159.

COHEN Ronald D., AVERILL Gage, BARTON Matthew, COHEN Ronald D., KAHN Ed et KAYE Andrew L., 2003. « Saga of a Folksong Hunter », in COHEN Ronald D. (éd.), *Alan Lomax, selected writings 1934-1997*. London-NewYork, Routledge, p. 173-186.

COIRAULT Patrice, 1996. *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*. Paris, Bibliothèque nationale de France.

COLICCI Giuseppina et FACCI Serena, 2019. *Rosa di maggio. Le registrazioni di Luigi Colacicchi e Giorgio Nataletti in Ciociaria (1949-1950)*. Roma, Squilibri.

CONGRESSO INTERNAZIONALE DI MUSICHE POPOLARI MEDITERRANEE, 1959. *Atti del Congresso internazionale di musica mediterranea e del Convegno dei Bibliotecari musicali (Palermo 26-30 Giugno 1954)*. Palermo, F.lli de Magistris.

COOPER David et SAPIRO Ian, 2006. « Ethnomusicology in the Laboratory: From the Tonometer to the Digital Melograph », *Ethnomusicology Forum*, 15 (2), p. 301-313.

CORRÊA DE AZEVEDO Luiz Heitor, 1961. « Unesco activities related to folklore », *The Folklore and Folk Music Archivist*, 4 (3), p. 1.

COUTURE Carol, 1999. « L'évaluation », in COUTURE Carol (éd.), *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. 1re éd. Presses de l'Université du Québec, p. 103-144.

COUTURE Carol, 1996. « Le concept de document d'archives à l'aube du troisième millénaire », *Archives*, 27, p. 3-19.

COX Richard J., 2002. « The end of collecting: Towards a new purpose for archival appraisal », *Archival Science*, 2 (3), p. 287-309.

CRIVELLO Maryline, 2014. « La Méditerranée. Circulations intellectuelles », *Rives méditerranéennes*, 48, p. 5-13.

DAF - DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE, 2002. *Dictionnaire de terminologie archivistique*, (en ligne), https://francearchives.gouv.fr/file/4f717e37a1befe4b17f58633cbc6bcf54f8199b4/dictionnaire-de-terminologie-archivistique.pdf.

DAF - DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE, 1987. *Les nouvelles archives : formation et collecte*, Actes du XXVIIIe Congrès national des archivistes français, Paris, 29 septembre-1er octobre 1986. Paris, Archives nationales.

DASTON Lorraine, 2017. « Epilogue: The Time of the Archive », in *Science in the Archives*. University of Chicago Press, p. 329-332.

DAVALLON Jean, 2014. « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions », *Conférence d'ouverture du Colloque Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva*. Lisbonne, Université nouvelle de Lisbonne, 27-29 novembre 2014 (en ligne) https://shs.hal.science/halshs-01123906.

DAVIS Ruth F., 2021. « Cycles of Encountering: Revisiting Robert Lachmann's Oriental Music Project in Mandatory Palestine », in *Music and Encounter at the Mediterranean Crossroads*, Routledge, p. 222-240.

DAVIS Ruth F., 2013. « Music in the mirror of multiple nationalisms: sound archives and ideology in Israel and Palestine », in BOHLMAN Philip V. (éd.), *The Cambridge History of World Music*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 498-521.

DE MARTINO Ernesto, 2019. *La fine del mondo: Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi.

DECOLLOGNE Roger, 1976. « Les archives sonores et la Phonothèque nationale », *Gazette des archives*, 92 (1), p. 21-27.

DEFRANCE Jean-Pierre, 1989. « Les nouvelles archives », *Bulletins de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, 36 (1), p. 10-18.

DEHOUX Vincent et LORTAT-JACOB Bernard, 2001. « Quelques certitudes et intuitions argumentées », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 13, p. 203-218.

DELMAS Bruno, 1987. « Les nouvelles archives, problèmes de définition », *Les nouvelles archives : formation et collecte. Actes du XXVIIIe Congrès national des archivistes français*, Paris, 29 septembre-1er octobre 1986, Paris, Archives nationales, p. 178-183.

DENSMORE Frances, 1918. *Teton Sioux music*. Washington, Govt. print. off.

DENSMORE Frances, 1913. *Chippewa music - II*. Washington : Govt. Print. Off.

DERRIDA Jacques, 2014. *Trace et archive, image et art*. Bry-sur-Marne, INA Editions.

DERRIDA Jacques, 1995. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Galilée.

DESCAMPS Florence, 2019. *Archiver la mémoire: de l'histoire orale au patrimoine immatériel*. Paris, Éditions EHESS.

DOSSETTO Danièle, BROMBERGER Christian et DALLA BERNARDINA Sergio (éd.), 1994. *Gens du Val Germanasca: contribution à l'ethnologie d'une vallée vaudoise*. Grenoble, France, Ed. Centre alpin et rhodanien d'ethnologie.

DOTTO Simone, 2019. *Voci d'archivio: fonografia e culture dell'ascolto nell'Italia tra le due guerre*. Milano, Meltemi.

DUBY Catherine, 1999. « Archives ethnographiques », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 25 (1), p. 112-114.

DUCHEIN Michel, 1977. « Le "respect des fonds" en archivistique : principes théoriques et problèmes pratiques », *Gazette des archives*, 97 (1), p. 71-96.

DUCLERT Vincent, 2015. « L'état et les archives. Question démocratique, réponse constitutionnelle », *Pouvoirs*, 153 (2), p. 37-48.

DUSAPIN Pascal, 2007. *Composer. Musique, Paradoxes, Flux*. Paris, Fayard.

ECO Umberto, 2010. *Dire presque la même chose*. Le Livre de Poche.

ECO Umberto, 1997. *Comment voyager avec un saumon : nouveaux pastiches et postiches*. Paris, France, B. Grasset.

ECO Umberto, 1993. « Observations sur la notion de gisement culturel », *Traverses*, 5, p. 9-18.

ECO Umberto, 1986. *De bibliotheca*. Caen, L'Échoppe.

ELLIS Alexander John, 1885. « On the Musical Scales of Various Nations », *Journal of the Society of arts*, XXXIII 1688, p. 485-527.

ENGLAND Nicholas M., 1964. « Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow. Introduction », *Ethnomusicology*, 8 (3), p. 223-233.

ESCLAPEZ Christine, 2007. *La musique comme parole des corps : Boris de Schloezer, André Souris, et André Boucourechliev. Essai*. Paris, L'Harmattan.

ESCLAPEZ Christine et BRÉTÉCHÉ Sylvain, 2020. « L'objet (du) musicologique. Réflexion métamusicologique », *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, 6, p. 236-260.

EUROPEAN COMMISSION - DIRECTORATE-GENERAL FOR RESEARCH & INNOVATION, 2021. « H2020 Programme - Guidelines on FAIR Data Management in Horizon 2020 », (en ligne), https://ec.europa.eu/research/participants/data/ref/h2020/grants_manual/hi/oa_pilot/h2020-hi-oa-data-mgt_en.pdf.

EUROPEAN COMMISSION - DIRECTORATE-GENERAL FOR RESEARCH & INNOVATION, 2013. « Lignes directrices pour la gestion des données dans Horizon 2020 - Version 1.0 - 11 décembre 2013 », (en ligne), https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/65360-lignes-directrices-pour-la-gestion-des-donnees-dans-horizon-2020.pdf.

EXNER Sigmund, 1900. « Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives. », *Anzeiger der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse*, 37 (Beilage) (= 1. Mitteilung der Phonogrammarchivs-Kommission, p. 1-6.

FABRE Daniel (éd.), 2015. *Émotions patrimoniales*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

FARGE Arlette, 1997. *Le goût de l'archive*. Points / Histoire édition Paris, Seuil.

FAURE Marie-France, 2011. « Littératie : statut et fonctions de l'écrit », *Le français aujourd'hui*, 174 (3), p. 19-26.

FEASTER Patrick, 2020. « Knowing Cylinders Backwards and Forwards », *Media Digitization & Preservation Initiative Blog*. Indiana University, Bloomington (en ligne), https://blogs.iu.edu/mdpi/2020/03/03/knowing-cylinders-backwards-and-forwards/comment-page-1/.

FEASTER, Patrick (éd.), 2010. *The Phonautographic Manuscripts of Edouard-Leon Scott de Martinville*, (en ligne),

http://archive.org/details/ThePhonautographicManuscriptsOfEdouard-leonScottDeMartinville.

FELD Steven, 2012. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression, 3rd edition with a new introduction by the author*. Durham, NC, Duke University Press.

FELD Steven, 1990. S*ound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press.

FERRETTI Rossana, 1993. « Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di Etnomusicologia », in *EM. Annuario degli Archivi di etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia I*. LIM Lucca, Italie, p. 13-30.

FEWKES J. W., 1890a. « On the use of the phonograph in the study of languages of american indians », *Science (New York, N.Y.)*, 15 (378), p. 267-269.

FEWKES J. Walter, 1890b. « Archaeology and Ethnology. The use of the phonograph in the study of the languages of the American Indians », *The American Naturalist*, 24 (281), p. 495-496.

FEWKES J. Walter, 1891. « A few summer cerimonials at Zuñi pueblo. Hemenway Southwestern Archaeological Expedition », *A Journal of American Ethnology and Archaeology*, 1, p. 1-61.

FISCHETTI Antonella, 2018. « Gavino Gabriel, studioso di folklore musicale », in PASTICCI Susanna (éd.), *Musica e identità nel Novecento Italiano: il caso di Gavino Gabriel,* Lucca, Libreria musicale italiana, p. 39-54.

FLICHE Benoît, 2018. *Anthropologie de l'Autre : topologie et différence*, HdR, AMU - Aix Marseille Université ; CNRS.

FLICHE Benoît et PÉNICAUD Manoël, 2018. « Hétérographies du désir. Pratiques votives au monastère de Saint-Georges (Büyükada, Istanbul) », *Techniques & Culture*, 70 (2), p. 142-161.

FOKKER Adriaan Daniël, 1947. *Les mathématiques et la musique. Trois conférences*. La Haye, Nijhoff.

FOUCAULT Michel, 1975. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

FRANCE Pierre, 2019. « Archives sauvages et bootleggers des musiques arabes », *Annales islamologiques*, 53, p. 137-168.

GARCÍA Miguel A., 2017. « Sound archives under suspicion », in ZIEGLER Susanne, AKESSON Ingrid, LECHLEITNER Gerda et SARDO Susana (éd.), *Historical Sources of*

ethnomusicology in Contemporary Debate. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, p. 10-20.

GARFIAS Robert, 1964. « Transcription I », *Ethnomusicology*, 8 (3), p. 233-240.

GÉLARD Marie-Luce, 2024. « Anthropologie des sens et apport épistémologique », *Parcours anthropologiques*, 19, (en ligne), https://journals.openedition.org/pa/2572.

GÉRARD Brice, 2014. *Histoire de l'ethnomusicologie en France*, 1929-1961. Paris, l'Harmattan.

GERVASI Flavia, 2016. « De l'ethnomusicologie historique à la Notte della taranta : l'impact du chercheur sur l'objet étudié », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 29, p. 157-174.

GÉTREAU Florence, 2018. « Recherche et maintien de la tradition musicale populaire en France : positions de principe, méthodes d'observation et réalisations du MNATP », in BOËLL Denis-Michel, CHRISTOPHE Jacqueline et MEYRAN Régis (éd.), *Du folklore à l'ethnologie*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 295-307.

GHISI Federico, 1959. « Le fonti musicali in Piemonte di alcuni canti narrativi popolari », *Lares*, 25, p. 230-236.

GIANNATTASIO Francesco, 2017. « Perspectives on a 21st century comparative musicology: an introduction », in GIANNATTASIO Francesco et GIURATI Giovanni (éd.), *Perspectives on a 21st century comparative musicology: ethnomusicology or transcultural musicology ?*, Udine, Nota, p. 10-29.

GIANNATTASIO Francesco, 1992. *Il concetto di musica: contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Roma, La Nuova Italia scientifica.

GILMAN Benjamin Ives, 1892. « On Some Psychological Aspects of the Chinese Musical System », *The Philosophical Review*, 1 (1), p. 54-78.

GILMAN Benjamin Ives, 1891. « Zuñi melodies », *A Journal of American Ethnology and Archaeology*, 1, p. 65-91.

GINOUVÈS Véronique, 2014. « DIMANCHE – La semaine de l'Open Access Week : Les anonymes du field recording », *Archives de la recherche & Phonothèque*, (en ligne), https://phonotheque.hypotheses.org/13550.

GINOUVÈS Véronique, 1997. « Constitution d'un réseau d'échanges sur le patrimoine oral : mise en place d'un système d'analyse documentaire commun en Europe du Sud », (en ligne), https://shs.hal.science/halshs-00081275.

GINOUVÈS Véronique, 2011a. « La classification Aarne et Thompson, un outil pour les phonothèques de l'oral », *Archives de la recherche & Phonothèque* (en ligne), https://phonotheque.hypotheses.org/4824.

GINOUVÈS Véronique, 2011b. « Les phonothèques de l'oral en France, catalyseurs de nouveaux corpus interdisciplinaires sur l'oralité », in DE SURMONT Jean-Nicolas et GAUTHIER Serge *"M'amie, faites-moi un bouquet... " Mélanges posthumes autour de l'œuvre de Conrad Laforte*. Presses de l'Université de Laval, p. 243-254.

GINOUVÈS Véronique, BONNEMASON Bénédicte, PÉRENNOU Véronique, et FÉDÉRATION DES ASSOCIATIONS DE MUSIQUES ET DANSES TRADITIONNELLES, COMMISSION DOCUMENTATION, 2001. *Guide d'analyse documentaire du son inédit pour la mise en place de banque de données*. Saint-Jouin-de-Milly, France, Modal.

GINOUVÈS Véronique et GRAS Isabelle (éd.), 2018. *La diffusion numérique des données en SHS: guide des bonnes pratiques éthiques et juridiques*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.

GIURATI Giovanni, 1991. « Trascrizione », in *Grammatica della musica etnica*. Roma, Bulzoni, p. 243-290.

GIURIATI Giovanni, 2022. « Le musiche di tradizione orale come patrimonio culturale (bene musicale) », *Saggiatore musicale : rivista semestrale di musicologia : XXIX, 1/2, 2022*, p. 227-238.

GIURIATI Giovanni, 2004a. « Premessa », in GIURIATI Giovanni (éd.), *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi. Interventi presentati in occasione del IX Seminario Internazionale di Etnomusicologia, a cura di Francesco Giannattasio, 1-3 febbraio 2003*. Fondazione Giorgio Cini onlus - Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati, p. 7-10.

GIURIATI Giovanni, 2004b. « L'etnomusicologo e il suo molteplice campo d'azione: dalle consulenze alla formazione, dagli archivi sonori alla pratica musicale diretta », in GIURIATI Giovanni (éd.), *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi. Interventi presentati in occasione del IX Seminario Internazionale di Etnomusicologia a cura di Francesco Giannattasio, 1-3 febbraio 2003*. Fondazione Giorgio Cini onlus - Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati, p. 101-114.

GÓMEZ Emilia, HERRERA Perfecto et GÓMEZ-MARTIN Francisco, 2013. « Computational Ethnomusicology: perspectives and challenges », *Journal of New Music Research*, 42 (2), p. 111-112.

GOODY Jack, 1979. *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Paris, France, Éditions de Minuit.

GRAF Walter, 1962. « The Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Vienna », *Folklore and Folk Music Archivist*, p. 1-4.

GRAY Judith, 2019. « Audiovisual Archives: Bridging Past and Future », in GUNDERSON Frank, LANCEFIELD Robert C. et WOODS Bret (éd.), *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*. Oxford University Press, p. 133-144.

GRAY Judith, 1996. « Returning Music to the Makers: The Library of Congress, American Indians, and the Federal Cylinder Project », *Cultural Survival Quarterly*, 20 (4 (winter)).

GRAY Judith, 1991. « The songs come home : the federal cylinder projecy », *CRM: The Journal of Heritage Stewardship*, 14 (5), p. 32-35.

GRIMARD Jacques, 2009. « L'archivistique à l'heure du paradigme de l'information ou la "Révolution" du numérique à l'"âge" archivistique », in *L'archiviste: Constructeur, gardien et communicateur: mélanges en hommage à Jacques Grimard, 1947-2007*. Québec, Canada, Presses de l'Université du Québec, p. 87-120.

GUYON Céline, 2019. « La fabrique de l'archive: le rituel de la collecte des archives », *Gazette des archives*, 253 (1), p. 9-16.

HARRISON Klisala, MACKINLAY Elizabeth et PETTAN Svanibor, 2011. « Introduction to Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches », in *Applied ethnomusicology: historical and contemporary approaches*. Newcastle upon Tyne, UK, Cambridge Scholars, p. 1-21.

HARTOG François, 2016. « Vers une nouvelle condition historique », *Le Debat*, 188, 1, p. 169-180.

HARTOG François, 2003. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris, Éd. du Seuil.

HELMHOLTZ Hermann L. F., 2009. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. 3e éd Cambridge, Cambridge University Press.

HERZOG George, 1936b. « A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles », *The Journal of American Folklore*, 49 (194), p. 283-417.

HERZOG George, 1936a. « Research in Primitive and Folk Music in the United States », *American Council of Learned Societies Bulletin*, 24 [*non vidi*]

HOOD Mantle, 1979. « Reminiscent of Charles Seeger », *Yearbook of the International Folk Music Council*, 11, p. 76-82.

HOOD Mantle, 1971. *The ethnomusicologist*. New York, Etats-Unis d'Amérique, McGraw-Hill Book Co.

HOOD Mantle, 1960. « The Challenge of "Bi-Musicality" », *Ethnomusicology*, 4 (2), p. 55-59.

HORNBOSTEL E. M. von, 1928. « African Negro Music », *Africa*, 1 (1), p. 30-62.

HOTTIN Christian, 2017. « Préface. Hommage d'un archiviste aux ethnologues », in *Le sens du temps : Le quotidien d'un service d'archives départementales*. Toulouse, Anacharsis, p. 7-18.

HOTTIN Christian, 2007. « Plaidoyer pour la recherche archivistique », *Histoire et Sociétés*, 21, p. 60-64 et 81-85.

HOTTIN Christian, 2003. « "L'archivistique est-elle une science ?" Réactions aux journées d'études organisées par l'École des chartes et l'Association des archivistes français à la Sorbonne (salle Louis-Liard) les 30 et 31 janvier 2003. », *Labyrinthe*, 16, p. 99-105.

IASA, 1999. *The IASA cataloguing rules: a manual for the description of sound recordings and related audiovisual media*. Stockholm, International Association of Sound and Audiovisual Archives, (en ligne), https://www.iasa-web.org/cataloguing-rules.

IASA TECHNICAL COMMITTE, 1990. *Guide to the Basic Technical Equipment Required by Audio, Film and Television Archives*. Coordinating Committee for the Technical Commissions of the International Organisations for Audio, Film and Television Archives.

IASA TECHNICAL COMMITTEE, 2014. *Handling and Storage of Audio and Video Carriers (= Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA-TC 05).* 1st edition London, International Association of Sound and Audiovisual Archives, (en ligne), https://www.iasa-web.org/tc05/handling-storage-audio-video-carriers.

IASA TECHNICAL COMMITTEE, 2011. *Ethical Principles for Sound and Audiovisual Archives*. International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), (en ligne), https://www.iasa-web.org/ethical-principles.

IASA TECHNICAL COMMITTEE, 2009. *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects (= Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA-TC 04).* 2nd edition Auckland Park, South Africa, International Association of Sound and Audiovisual Archives, (en ligne), https://www.iasa-web.org/tc04/audio-preservation.

ICA - INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES, 2000. *ISAD(G): Norme générale et internationale de description archivistique -Deuxième édition*. Ottawa, (en ligne), https://www.ica.org/app/uploads/2024/01/CBPS_2000_Guidelines_ISADG_Second-edition_FR.pdf.

ICA - INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES, 1996. « Code de déontologie de l'ICA (Adopté par l'Assemblée générale du Conseil international des archives en sa 13ème session tenue à Beijing (Chine) le 6 septembre 1996) », (en ligne), https://www.ica.org/fr/resource/code-de-deontologie-de-lica/.

ICA - INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES (éd.), 1989. *Actes du 11e Congrès international des Archives : Les nouvelles archives (Paris, 22-26 août 1988)* , *Archivum : revue internationale des archives*, 35, München, K. G. Saur.

ICA - INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES, « Que sont les archives ? | *International Council on Archives* », (en ligne) https://www.ica.org/fr/que-sont-les-archives.

ICFAF-INTERNATIONAL COMMISSION ON FOLK ARTS AND FOLKLORE, 1952b. *Collection Musée de l'Homme, Paris: catalogue*. Paris, UNESCO.

ICFAF-INTERNATIONAL COMMISSION ON FOLK ARTS AND FOLKLORE, 1952a. *Collection Phonothèque nationale, Paris: catalogue*. Paris, UNESCO.

IICC -INSTITUT INTERNATIONAL DE COOPÉRATION INTELLECTUELLE, 1934. *Musique et chanson populaires*. Paris, Société des nations, Institut international de coopération intellectuelle.

IMC-INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL et AIMP-ARCHIVES INTERNATIONALES DE MUSIQUE POPULAIRE, 1952. *Notation of Folk Music: Recommendations of the Committee of Experts Convened by the International Archives of Folk Music, Geneva, 4-9 July 1949 and Paris, 12-15 December 1950*. Paris, UNESCO.

INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES (éd.), 1997. *Guide for managing electronic records from an archival perspective/ Guide pour la gestion archivistique des documents électroniques*. Paris, International Council on Archives.

INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL, 1954. *IFMC-International Catalogue of Recorded Folk Music*. [London], Oxford University Press.

ISNART Cyril, 2006. « Les archives sonores de l'enquête de Bernard Lortat-Jacob dans la vallée de la Roya (1967-1968). Quelques sillons à creuser », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 29 (29), p. 2-10.

ISNART Cyril et TRUBERT Jean-François, 2007. *Musique du col de Tende : les archives de Bernard Lortat-Jacob 1967-1968*. ADEM 06, Nice.

IWAI T., ASAKURA T., IFUKUBE T. et KAWASHIMA T., 1986. « Reproduction of sound from old wax phonograph cylinders using the laser-beam reflection method », *Applied Optics*, 25 (5), p. 597-604.

JACKSON Travis A., 2013. « Disseminating world music », in BOHLMAN Philip V. (éd.), *The Cambridge History of World Music*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 705-725.

JONES Houston Gwynne, 1969. *The Records of a Nation: Their Management, Preservation, and Use*. New York, Atheneum.

JOUTARD Philippe, 2012. « L'oral comme objet de recherche en histoire », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, p. 49-56.

JOUTARD Philippe, 1980. « Un projet régional de recherche sur les ethnotextes », *Annales*, 35 (1), p. 176-182.

JOUTARD Philippe, 1977. *La Légende des Camisards : une sensibilité au passé*. Paris, Gallimard.

JOUTARD Philippe et GRANET-ABISSET Anne-Marie, 2013. « Histoires de vie, histoire dans la vie. Philippe Joutard et l'histoire orale à la française. Entretiens avec Anne-Marie Granet-Abisset », *Sociétés & Représentations*, 35, p. 183-207.

JULIEN-DA CRUZ LIMA Aude, GINOUVÈS Véronique et SIMONNOT Joséphine, 2014. « Les archives sonores du CNRS participent au projet européen Europeana Sounds », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 40, p. 21-26.

KARPELES Maud (éd.), 1964. « Proceedings of the Sixteenth Annual Conference, Jerusalem, 1963 », *Journal of the International Folk Music Council*, 16.

KETELAAR Eric, 2006. « (Dé) Construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 82 (2), p. 65-70.

KETELAAR Eric, 2002. « Archival temples, archival prisons: Modes of power and protection », *Archival Science*, 2 (3), p. 221-238.

KETELAAR Eric, 2001. « Tacit narratives: The meanings of archives », *Archival Science*, 1 (2), p. 131-141.

KETELAAR Eric, 2000. « Archivistics Research Saving the Profession », *The American Archivist*, 63 (2), p. 322-340.

KETELAAR Eric, 1999. « Archivalisation and archiving », *Archives & Manuscripts*, p. 54-61.

KOCH Lars-Christian, 2013. « Images of sound: Erich M. von Hornbostel and the Berlin Phonogram Archive », in BOHLMAN Philip V. (éd.), *The Cambridge History of World Music*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 475-497.

KOLINSKI Mieczyslaw, 1964. « Transcription II », *Ethnomusicology*, 8 (3), p. 241-251.

KRADER Barbara L., 1967. « Folk Music Archive of the Moscow Conservatory: With a Brief History of Russian Field Recording », *Folklore and Folk Music Archivist*, p. 13-46.

KUNST Jaap, 1950. *Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*. Amsterdam, Indisch Instituut.

LA SELLE Xavier de et NOUGARET Roger, 2014. « Avant-propos », *Gazette des archives*, 233 (1), p. 5-6.

LABORDE Denis, 2012. « L'Ethnomusicologie sert-elle encore à quelque chose ? », in RAVET Hyacinthe, BRANDL Emmanuel et PRÉVOST-THOMAS Cécile (éd.), *25 ans de Sociologie de la Musique en France*. Paris, L'Harmattan, p. 197-208.

LACHENMANN Helmut, 2000. « L'écoute est désarmée- sans l'écoute », in SZENDY Peter (éd.), *L'écoute*. Paris-Montréal, IRCAM l'Harmattan, p. 115-146.

LAFONT Robert, 1967. *La revolution regionaliste*. Paris, Gallimard.

LAFORTE Conrad et LACOURCIÈRE Luc Préfacier, 1987. *Le Catalogue de la chanson folklorique française*. Québec, Canada, Université Laval.

LARES, 1968. « Il bollettino di informazione etnico-linguistico-musicale della Discoteca di Stato », *Lares*, 34 (3/4), p. 194-205.

LATOUR Bruno, 1986. « Visualisation and Cognition: Thinking with Eyes and Hands », in KUKLICK H. (éd.), *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present : a Research Annual*.JAI Press, p. 1-40.

LE BRECH Goulven, 2020. « La réflexivité en archivistique et l'objet « archives de la recherche » », *Archives*, 49 (1-2), p. 123-140.

LE DÛ Jean, 1997. « La disparition du groupe des Atlas et l'avenir de la géographie linguistique », *Le Français Moderne*, 1 (LXV), p. 6-12.

LE DÛ Jean, 1992. « L'informatisation des atlas linguistiques de la France », *Actes du Congrès International de Dialectologie, IKER 7*. Bilbao : Académie de la langue basque, 299-317.

LE GONIDEC Marie-Barbara, 2011. « Rapport moral 2010 de l'association française des détenteurs de documents sonores », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 37 (37), (en ligne), https://journals.openedition.org/afas/2810.

LE GONIDEC Marie-Barbara (éd.), 2009. *Les archives de la mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du Musée national des arts et traditions populaires.* Paris Rennes, CTHS Dastum.

LECHLEITNER Gerda, 2002. « Much More than Sound and Fury! Early Relations between the Phonogram Archives of Berlin and Vienna », in *Music Archiving in the World : Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, Berlin, VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, p. 173-180.

LECLAIR Madeleine, 2010. « Collection universelle de musique populaire/The World Collection of Folk Music. Archives Constantin Brăiloiu (1913-1953) », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 23, p. 313-316.

LEROI-GOURHAN André, 1998. *Le Geste et la Parole, tome 2 : La Mémoire et les Rythmes*. Paris, Albin Michel.

LEROUX Éric, LEMAY Yvon, BERGERON Pierrette, DUFOUR Christine, GAZO Dominique, MARCOUX Yves, MAS Sabine et SALAÜN Jean-Michel, 2009. « Les professions et les institutions », in ARSENAULT Clément (éd.), *Introduction aux sciences de l'information*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 15-52.

LEYDI Roberto, 1991. *L'altra musica: etnomusicologia*. Firenze, Italie, Giunti.

LIARD Marie-Françoise, 2003. « L'archivistique est-elle une science ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, 3, p. 99-100.

LIST George, 1999. « The Early Days of the Archives », *Resound: A Quarterly of the Archives of Traditional Music*, XVIII 1, p. 4-5.

LIST George, 1964. « Transcription III », *Ethnomusicology*, 8 (3), p. 252-265.

LIST George, 1958. « The Indiana University Archives of Folk and Primitive Music », *Folklore and Folk Music Archivist*, 1 (1), p. 4.

LOMAX Alan, 2003. « Making Foklore Avaiable », in COHEN Ronald D. (éd.), *Alan Lomax. Selected Writings : 1934-1997*. Routledge New York, London, p. 113-119.

LOMAX John Alvery, 1937. « Field Experiences with Recording Machines », *Southern Folklore Quarterly*, 1 (2), p. 56-60.

LOPEZ Massimiliano, 2022. « L'indicazione della velocità di rotazione sulle etichette dei dischi Soc. Nazionale del "Grammofono" presenti nell'archivio ICBSA. (parte seconda) », *ICBSAItalia (en ligne)*, https://icbsaitalia.hypotheses.org/745.

LOPEZ Massimiliano et ZACCHEO Bianca Maria, 2021. « Caruso nel centenario della morte. Il fondo ICBSA », *ICBSAItalia* (en ligne), https://icbsaitalia.hypotheses.org/282.

LORTAT-JACOB Bernard, 2020. *Petits pays, grandes musiques : Le parcours d'un ethnomusicologue en Méditerranée*. Paris, Société D'Ethnologie.

LORTAT-JACOB Bernard, 2004. « Ce que chanter veut dire », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 171-172, p. 83-101.

LORTAT-JACOB Bernard, 1995. « L'oreille de l'ethnologue », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 8, p. 159-172.

LORTAT-JACOB Bernard, 1993. « En accord. Polyphonies de Sardaigne : quatre voix qui n'en font qu'une », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 6, p. 69-86.

LORTAT-JACOB Bernard, 1990. « Savoir les chanter, pouvoir en parler », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 3, p. 5-22.

LUSCHAN Felix von, 1904. *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien*. Berlin, Unger.

LUTZU Marco, 2018. « Gavino Gabriel, direttore della Discoteca di Stato », in PASTICCI Susanna (éd.), *Musica e identità nel Novecento Italiano: il caso di Gavino Gabriel*, Lucca, Libreria musicale italiana, p. 185-216.

MALLET Marie-Louise, 2000. « Nietzche : énigmes de l'écoute », in SZENDY Peter (éd.), *L'écoute*. Paris-Montréal, IRCAM l'Harmattan, p. 201-242.

MATTERS Marion E. (éd.), 1995. *Oral history cataloging manual*. Chicago, Society of American Archivists.

MAURICE Mengel, 2009. « Des archives poussiéreuses à l'avenir numérique. Nouveaux défis pour l'ethnomusicologie », in *Mémoire vive : hommages à Constantin Brăiloiu*. Gollion-Genève, Infolio-Musée d'ethnographie de la ville de Genève.

MAYAUD Isabelle, 2020. « La success story du label disciplinaire "ethnomusicology". Contribution à une sociologie de l'étiquetage scientifique », *Zilsel*, 7 (2), p. 92-127.

MÉCHERI-SAADA Nadia, 1987. *La musique de l'Ahaggar*, These de doctorat, Paris 10.

MÉCHOULAN Éric, 2011. « Introduction. Des archives à l'archive », Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, 18, p. 9-15.

MELILLO Michele (éd.), 1970. La parabola del figliuol prodigo nei dialetti italiani: I dialetti di Puglia. Archivio etnico linguistico musicale.

MELKA Fabrice, 2014. « A propos du Consortium "Archives des ethnologues" », *Consortium « Archives des ethnologues »* (en ligne), https://ethnologia.hypotheses.org/1.

MELOT Michel, 1986. « Des archives considérées comme une substance hallucinogène », *Traverses*, 36 (janvier 1986), p. 14-19.

MERLEAU-PONTY Maurice, 1964. *L'oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard.

MERRIAM Alan P., 1975. « Ethnomusicology today », *Current Musicology*, 20, p. 50-66.

MERRIAM Alan P., 1964. *The anthropology of music*. Evanston, Ill., Etats-Unis d'Amérique, Northwestern University Press.

MERRIAM Alan P., 1960. « Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field », *Ethnomusicology*, 4 (3), p. 107-114.

METFESSEL M., 1928. *Phonophotography in folk music: American negro songs in new notation*. Oxford, England, Univ. North Carolina Press.

METFESSEL Milton, 1928. « The Collecting of Folk Songs by Phonophotography », *Science*, 67 (1724), p. 28-31.

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR DE LA RECHERCHE ET DE L'INNOVATION, 2021. « Deuxième Plan national pour la science ouverte. Généraliser la science ouverte en France 2021-2024 », (en ligne), https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/sites/default/files/2021-09/2e-plan-national-pour-la-science-ouverte-12968.pdf.

MINOTTO Claude, 2003. « Les archives universitaires », in GAGNON-ARGUIN Louise et GRIMARD Jacques (éd.), *La gestion d'un centre d'archives*.Presses de l'Université du Québec, p. 249-267.

MOLINO Jean, 2003. « Technologie, mondialisation, tribalisation. Un survol retrospectif du XXe siècle », in *MUSIQUES. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. Arles, Actes Sud, p. 69-86.

MUGGLESTONE Erica et ADLER Guido, 1981. « Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary », *Yearbook for Traditional Music*, 13, p. 1-21.

MÜLLER Bertrand, 2008. « Archives, documents, données : problèmes et définitions », *La Gazette des archives*, 212 (4), p. 35-44.

MÜLLER Bertrand et WOLIKOW Serge, 2006. « Sciences sociales: archives de la recherche », *Genèses*, 63, p. 2.

MULLER Carol Ann, 2004. *South African music: a century of traditions in transformation*. Santa Barbara, ABC-CLIO.

NAKAMURA Takashi, USHIZAKA T., UOZUMI Jun et ASAKURA Toshimitsu, 1997. « Optical reproduction of sounds from old phonographic wax cylinders », *Proceedings of SPIE - The International Society for Optical Engineering*, p. 304-313.

NANCY Jean-Luc, 2020. « Préface », in ANDERS Günther, ELLENSOHN Reinhard (éd.), *Phénoménologie de l'écoute*. Paris, Philharmonie de Paris, p. 5-19.

NANCY Jean-Luc, 2002. *À l'écoute*. Paris, Galilée.

NANNYONGA-TAMUSUZA Sylvia et WEINTRAUB Andrew, 2012. « The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda », *Ethnomusicology*, 56, p. 206-233.

NETTL Bruno, 2015. *The study of ethnomusicology: thirty-three discussions. Third edition.* Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press.

NETTL Bruno, 1964. *Theory and method in ethnomusicology*. New York, Free Press of Glencoe.

NOUGARET Christine, 2017. *Une stratégie nationale pour la collecte et l'accès aux archives publiques à l'ère numérique : Rapport à Madame Audrey Azoulay*, Ministre de la Culture et de la Communication, (en ligne), https://francearchives.gouv.fr/article/28204701.

OLGADO Benedict S., 2011. « Creating and Sustaining and Platform for Discourse and Cooperation. The History, Development and Future Direction of CCAAA », texte présenté lors du cours *The Culture of Archives, Museums and Libraries, H72.3049, Spring 2011*, Professor Antonia Lant, New York University (en ligne) https://miap.hosting.nyu.edu/program/student_work/2011spring/11s_3049_olgado_a3_y.pdf.

PASTICCI Susanna (éd.), 2018. *Musica e identità nel Novecento Italiano: il caso di Gavino Gabriel*. Lucca, Libreria musicale italiana.

PÉDAUQUE Roger T., 2007. *La redocumentarisation du monde*. Toulouse, Editions Cépaduès.

PÉDAUQUE Roger T., 2006. *Le Document à la lumière du numérique: forme, texte, médium : comprendre le rôle du document numérique dans l'émergence d'une nouvelle modernité*. Caen, C & F Éditions.

PÉDAUQUE Roger T., 2003. « Document : forme, signe et médium, les re-formulations du numérique », (en ligne) https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000511v1 .

PELEN Jean-Noël, 1999. « La production du récit collectif », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 27 (4), p. 97-103.

PELEN Jean-Noël, 1978. *Le conte et la chanson populaires de tradition orale en Cévennes rurales d'hier et d'aujourd'hui (région de la Vallée Longue)*, Thèse de 3e cycle (sous la direction de Jean-Claude Bouvier), Aix-Marseille I -Université de Provence.

PELEN Jean-Noël, 1992b. « La recherche sur les ethnotextes, notes sur un cheminement », *Actes du congrès international de dialectologie, IKER 7 Bilbao*, Académie de la langue basque, p. 709-726.

PELEN Jean-Noël, 1992a. « Les phonothèques de l'oral au carrefour de la recherche et de la culture. Présentation des journées d'étude », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 28-29, p. 15-24.

PELEN Jean-Noël, CRIVELLO Maryline et LUCIANI Isabelle, 2014. « Histoire et récits. Entretien de Jean-Noël Pelen avec Maryline Crivello et Isabelle Luciani », *Rives méditerranéennes*, 48, p. 219-236.

PELEN Jean-Noël, FRANCE. MISSION À L'ETHNOLOGIE, et PARC NATUREL RÉGIONAL DE CAMARGUE, 1987. *Le Pays d'Arles par ses gens : sentiments d'appartenance et référents d'identité*. Paris, Ministère de la culture.

PELEN Jean-Noël et MARTEL Claude (éd.), 1992. *Les voies de la parole. Ethnotextes et littérature orale : approches critiques*. Alpes de lumière et Publications de l'Université de Provence.

PELEN Jean-Noël et MARTEL Claude (éd.), 1990. *L'homme et le taureau en Provence et Languedoc: histoire, vécus, représentations*. Grenoble, Glénat.

PÉRENNOU Véronique et NÈGRE-FONTANEL Frédérique, 2020. « La Fédération des associations de musique traditionnelle (FAMT) », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, p. 109-120.

PISTACCHI Massimo, AQUILANTI Francesco et BALDI Francesco, 2006. « Verba Manent: Teoria e prassi della digitalizzazione dei documenti sonori e video della Discoteca di Stato-Museo dell'audiovisivo (prima parte) », *Rivista del digitale nei beni culturali*, 2, p. 131-148.

PONCET Olivier et ANHEIM Etienne, 2004. « Fabrique des archives, fabrique de l'histoire », *Revue de synthèse. Série 5*, 125, p. 1.

POST Jennifer, 2004. *Ethnomusicology: A Research and Information Guide*. New York, Routledge.

POTIN Yann, 2013. « L'historien en « ses » archives », in GRANGER Christophe (éd.), *À quoi pensent les historiens? Faire de l'histoire au XXIe siècle*. Paris, Éditions Autrement, p. 101-117.

POTIN Yann et ROULLIER Clothilde, 2020. « L'archivistique est-elle une science expérimentale ? », *Archives*, 49 (1-2), p. 103-121.

POUCHEPADASS Jacques, 2008. « Sur la critique postcoloniale du 'discours' de l'archive [Article initialement publié en version italienne dans Quaderni Storici, 43(3), n° 129, décembre 2008] », (en ligne) http://ceias.ehess.fr/docannexe/file/1927/sur_la_critique_postcoloniale_du_discours_de_l_archive.pdf.

POUCHEPADASS Jacques, 2008a. « A proposito della critica postcoloniale sul "discorso" dell'archivio », *Quaderni storici*, 43 (129 (3)), p. 675-690.

PRIVAT Jean-Marie, 2019. « Oralité/Auralité », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 183-184, (en ligne), https://journals.openedition.org/pratiques/6777.

RAMNARINE Tina K., 2003. *Ilmatar's Inspirations: Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. Chicago, IL, University of Chicago Press.

REED Daniel, 1993. « The Innovator and the Primitives: George Herzog in Historical Perspective », *Folklore Forum* 26(1/2), p. 69-92.

REPUBBLICA ITALIANA, 2004. « Legge 15 aprile 2004, n. 106 : « Norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico » ».

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, 2008. « Loi n° 2008-696 du 15 juillet 2008 relative aux archives (1) ».

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, 2004. « Code du Patrimoine ».

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, 1978. « Loi n° 78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés ».

REPUBLIQUE FRANÇAISE, 1979. « Loi n° 79-18 du 3 janvier 1979 sur les archives. »

RHODES Willard, 1964. « Transcription IV », *Ethnomusicology*, 8 (3), p. 265-272.

RICCI Antonello, 2015. « Le fotografie di Renato Boccassino della spedizione tra gli acioli in Uganda. Prime considerazioni », *Voci XII:(2015)*, XII, p. 227-240.

RICCI Antonello, 2017b. « Renato Boccassino - Northern Uganda 1933-1934 », *Visual ethnography*, p. 271-289.

RICCI Antonello, 2017a. « Renato Boccassino, Birth and Death among the Acioli: Ethnography on Display », *Visual ethnography*, p. 131-149.

ROCHE Anne et TARANGER Marie-Claude, 1995. *Celles qui n'ont pas écrit: récits de femmes dans la région marseillaise, 1914-1945*. Aix-en-Provence, Edisud.

RORTY Richard M. (éd.), 1992. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago, University of Chicago Press.

ROSSETTI Roberto, 1990. *La voce della memoria. La discoteca di Stato : 1928-1989*. Roma, Palombi Editori.

ROUGET Gilbert, 1956. « A propos de la forme dans les musiques de tradition orale » Paris-Bruxelles, Elsevier.

SAA - SOCIETY OF AMERICAN ARCHIVISTS et AFNOR, 2004. « Encoded Archival Description : Tag Library - Description Archivistique Encodée : Dictionnaire des balises », (en ligne) https://francearchives.gouv.fr/file/0def64f5a10f3f1ae03fdea59399a3e0755ef157/static_1066.pdf .

SALAÜN Jean-Michel, 2019. « Consolidation du nouvel ordre documentaire Postface à Vu, lu, su, cinq ans après », (en ligne), https://hal.science/hal-01979529.

SALAÜN Jean-Michel, 2012. Vu, lu, su: les architectes de l'information face à l'oligopole du Web. Paris, La Découverte.

SALAÜN Jean-Michel et ARSENAULT Clément, 2009. *Introduction aux sciences de l'information*. Paris, France, La Découverte.

SCALDAFERRI Nicola, 2007. « Pourquoi écrire les musiques non écrites ? », in NATTIEZ Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. Arles, Actes Sud, p. 627-666.

SCHAEFFNER, ANDRÉ, 1956. « Ethnologie musicale ou musicologie comparée ? », *Les Colloques de Wégimont (1954)*, Bruxelles, Elsevier, p. 18-32

SCHAFER Raymond Murray, 1979. *Le paysage sonore*. Paris, France, J.-C. Lattès.

SCHILIRÒ Massimo, 2009. « Nello spazio dei suoni, un prigioniero in ascolto », *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento, Atti del convegno di Ragusa-Comiso, 14-15-16 novembre 2007*, a cura di Giuseppe Traina, p. 565-582.

SEEGER Anthony, 2019. « Archives, Repatriation, and the Challenges Ahead », in GUNDERSON Frank, LANCEFIELD Robert C. et WOODS Bret (éd.), *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*.Oxford University Press, p. 145-160.

SEEGER Anthony, 2004. « Traditional Music Ownership in a Commodified World », in FRITH Simon et MARSHALL Lee (éd.), *Music and Copyright*. Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 157-171.

SEEGER Anthony, 2002. « Archives as Part of Community Traditions », in BERLIN Gabriele et SIMON Artur (éd.), *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100 th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*. Berlin, Verlag Fur Wissenschaft und Bildung, p. 41-47.

SEEGER Anthony, 1986. « The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today », *Ethnomusicology*, 30 (2), p. 261-276.

SEEGER Anthony et CHAUDHURI Shuba, 2015. « The Contributions of Reconfigured Audiovisual Archives to Sustaining Traditions », *The World of Music*, 4 (1), p. 21-34.

SEEGER Charles, 1964. « Report of the Chairman-Moderator », *Ethnomusicology*, 8 (3), p. 272-277.

SEEGER Charles, 1958. « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », *The Musical Quarterly*, 44 (2), p. 184-195.

SEEGER Charles, 1951. « An Instantaneous Music Notator », *Journal of the International Folk Music Council*, 3, p. 103-106.

SERVETTAZ Claudius, 1910. *Vieilles chansons savoyardes recueillies, notées et commentées par Cl. Servettaz - Chansons de moissons, chansons de bergères, chansons d'amour*. Paris-Annecy, Ernest Leroux - J. Abry.

SHELEMAY Kay Kaufman, 1991. « Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship », in NETTL Bruno et BOHLMAN Philip V. (éd.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*.University of Chicago Press.

SIBEUD Emmanuelle, 2006. « Ethnographie, ethnologie et africanisme. La "disciplinarisation" de l'ethnologie française dans le premier tiers du xxe siècle », in BOUTIER Jean, PASSERON Jean-Claude et REVEL Jacques (éd.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?* Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, p. 229-245.

SLOCOMBE Marie, 1964. « The BBC Folk Music Collection », *Folklore and Folk Music Archivist*, p. 3-13.

STÉRIN Anne-Laure, 2019. « La chercheuse enregistre une œuvre issue de la tradition orale », *Ethique et droit* (en ligne), https://ethiquedroit.hypotheses.org/1788.

STÉRIN Anne-Laure, 2018. « Diffuser des données de la recherche dans le respect du droit et de l'éthique », in *La diffusion numérique des données en SHS: guide des bonnes pratiques éthiques et juridiques*.Presses universitaires de Provence, p. 19-30.

STERNE Jonathan, 2015. *Une histoire de la modernité sonore*. Paris, La Découverte.

STIEGLER Bernard, 1991. « Machines à lire », *Autrement-Série Mutations*, 121, avril 1991, p. 143-167.

STOKES Martin (éd.), 1994. *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*. Oxford, UK ; Providence, RI, Berg.

STUMPF Carl, 1886. « Lieder der Bellakula-Indianer », *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, p. 405-426.

SZENDY Peter, 2001. *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Paris, Editions de Minuit.

SZENDY Peter, 2000. « La fabrique de l'oreille moderne. De Wagner à Schoenberg et au-delà », in SZENDY Peter (éd.), *L'écoute*. Paris-Montréal, IRCAM l'Harmattan, p. 9-49.

TAILLEMITE Étienne, 1984. « Apologie pour l'inventaire », *Gazette des archives*, 125 (1), p. 209-211.

THOMPSON Stith (éd.), 1953. *Four Symposia on Folklore*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press.

TIERSOT Julien (1857-1936) 1903. *Chansons populaires, recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné).* Grenoble- Moutiers.

TIMOTHY Rice, 2005. « Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale ? », in NATTIEZ Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le xxe siècle*. Paris-Arles, Cité de la Musique-Actes Sud, p. 137-163.

TITON Jeff Todd, 2015. « An Introduction to Applied Ethnomusicology », in PETTAN Svanibor et TITON Jeff Todd (éd.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford University Press, p. 4-29.

TOURNY Olivier, 1999. « Le vertige de la page blanche », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 12, p. 3-8.

TOURNY Olivier et PAGA Cédric, 2021. « Le clown et l'ethnomusicologue. Retour d'expérience d'une hétérographie circassienne », *ethnographiques.org*, Numéro 42-Rencontres ethno-artistiques, (en ligne), https://www.ethnographiques.org/2021/Tourny_Paga.

TRACEY Hugh (éd.), 1954. « The International Library of African Music », *African Music : Journal of the African Music Society*, 1 (1), p. 71-73.

TRACEY Hugh et TRACEY Hugh, 1973. *Catalogue: the Sound of Africa series: 210 long playing records of music and songs from Central, Eastern, and Southern Africa*. Roodepoort, South Africa, International Library of African Music.

TRICOT André, SAHUT Gilles et LEMARIÉ Julie, 2016. « Introduction. Pour une théorie intégrée du document », in *Le document : communication et mémoire*. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, p. 11-23.

TRON Dino, 2015. « "Sont trois soldats revenant de guerre". Cento anni di ricerche etnomusicologiche nelle valli valdesi », in PONS Aline (éd.), *Dal folk al pop. La musica occitana fra tradizione e nuovi generi. Atti del Convegno del 27 Settembre 2014 Scuola Latina di Pomaretto*. Torre Pellice, Centro Culturale Valdese Editore, p. 51-68.

TUCCI Roberta,2023, « Le fonti sonore delle musiche di tradizione orale italiane: questioni di metodo, di descrizione e di uso »*Dialoghi Mediterranei*, 62, (en ligne) http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/le-fonti-sonore-delle-musiche-di-tradizione-orale-italiane-questioni-di-metodo-di-descrizione-e-di-uso/

TURINO Thomas, 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago, University of Chicago Press.

TURINO Thomas, 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago, University of Chicago Press.

UNESCO, 1980. *Actes de la Conférence générale : Vingt et unième session, Belgrade, 23 septembre-28 octobre 1980*. Boudin Paris, (en ligne), https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029_fre.

UNION EUROPÉENNE, 2016. « Règlement (UE) 2016/679 du Parlement européen et du Conseil du 27 avril 2016, relatif à la protection des personnes physiques à l'égard du traitement des données à caractère personnel et à la libre circulation de ces données, et abrogeant la directive 95/46/CE (règlement général sur la protection des données) », (en ligne), https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32016R0679.

UOZUMI Jun et ASAKURA Toshimitsu, 1988. « Reproduction of sound from old disks by the laser diffraction method », *Applied optics*, 27, p. 2671-2676.

VECCHIONE Bernard, 1992. « La recherche musicologique aujourd'hui : Questionnements, intersciences, métamusicologie », *Interface*, 21 (3-4), p. 281-322.

VENTURA Marina et AQUILANTI Francesco, 2007. « Verba Manent: Teoria e prassi della digitalizzazione dei documenti sonori e video della Discoteca di StatoMuseo dell'audiovisivo (seconda parte) », *DigItalia - Rivista del digitale nei beni culturali*, 1, p. 81-94.

VINCI Maria Gloria, 2019. *História, mentira e apocalipse : A ficção de Umberto Eco*. São Paulo, Editora Nova Alexandria.

VINCI Maria Gloria, 2017. *Storia, fiction, menzogna e apocalisse: alcune passeggiate nei boschi narrativi di Umberto Eco*, Thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Departamento de Letras modernas, Área de Língua, Literatura e Cultura italianas.

VIRILIO Paul, 2009. *Le Futurisme de l'instant. Stop-eject*. Paris, Galilée.

VIRILIO Paul, 2007. *L'université du désastre*. Paris, Galilée.

WELFELÉ Odile (éd.), 1999. *Sciences et archives contemporaines: actes de la table ronde organisée par l'Ecole nationale du patrimoine les 20-22 novembre 1996*. Paris, Ecole nationale du Patrimoine.

WESTERN Tom, 2018. « National phonography in the musical past: Empire, archive, and overlapping musical migrations in Britain », in *Confronting the National in the Musical Past*.Routledge.

WESTERN Tom, 2015. « Securing the aural border: fieldwork and interference in post-war BBC audio nationalism », *Sound Studies*, 1 (1), p. 77-97.

WILKINSON Mark D., DUMONTIER Michel, AALBERSBERG IJsbrand Jan, APPLETON Gabrielle, AXTON Myles, BAAK Arie, BLOMBERG Niklas, BOITEN Jan-Willem, SILVA SANTOS Luiz Bonino DA, BOURNE Philip E., BOUWMAN Jildau, BROOKES Anthony J., CLARK Tim, CROSAS Mercè, DILLO Ingrid, DUMON Olivier, EDMUNDS Scott, EVELO Chris T., FINKERS Richard, GONZALEZ-BELTRAN Alejandra, GRAY Alasdair J. G., GROTH Paul, GOBLE Carole, GRETHE Jeffrey S., HERINGA Jaap, HOEN Peter A. C. 'T, HOOFT Rob, KUHN Tobias, KOK Ruben, KOK Joost, LUSHER Scott J., MARTONE Maryann E., MONS Albert, PACKER Abel L., PERSSON Bengt, ROCCA-SERRA Philippe, ROOS Marco, SCHAIK Rene VAN, SANSONE Susanna-Assunta, SCHULTES Erik, SENGSTAG Thierry, SLATER Ted, STRAWN George, SWERTZ Morris A., THOMPSON Mark, LEI Johan VAN DER, MULLIGEN Erik VAN, VELTEROP Jan, WAAGMEESTER Andra, WITTENBURG Peter, WOLSTENCROFT Katherine, ZHAO Jun et MONS Barend, 2016. « The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship », *Scientific Data*, 3 (1), (en ligne), https://www.nature.com/articles/sdata201618.

WUILLÈME Tanguy, 2002. « Peter Szendy, Écoute. Une histoire de nos oreilles, précédé de Ascoltando par Jean-Luc Nancy », *Questions de communication*, 1, (en ligne), https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6532.

ZEITLYN David, 2019. « Des archives pour l'anthropologie : futurs possibles et passés contingents », *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, (en ligne), https://journals.openedition.org/ateliers/10817

ZEMP Hugo, 1981. « Jeu d'une flûte de Pan polyphonique », *Ethnomusicologie et représentations de la musique*, Hors série 42, octobre 1981.

Archives

FONDO DISCOTECA DI STATO, 1950a, *Appunto per il capo della discoteca di stato, 27 aprile 1950*, Sezione I, Serie 13 « Rapporti Estero », 6.Unesco [non folioté].

FONDO DISCOTECA DI STATO, 1950b, *Appunto per il capo del servizio, 20 maggio 1950*, Sezione I, Serie 13 « Rapporti Estero », 6.Unesco [non folioté].

FONDO DISCOTECA DI STATO, 1951, *Appunto per il capo ufficio, 8 marzo 1951*, in Fondo Discoteca di Stato, Sezione I, Serie 13 « Rapporti Estero », 6.Unesco.p. [non folioté].

FONDO DISCOTECA DI STATO, 1955, *[Gilbert Rouget, lettre à Renato della Valle], 1 juin 1955*, Serie 13 « Rapporti Estero », 3. Musée de l'Homme [non folioté].

FONDO DISCOTECA DI STATO, 1956a, *UNESCO - Catalogo internazionale di musica folkloristica registrata, 19 giugno 1956*, Sezione I, Serie 13 « Rapporti Estero », 6.Unesco [non folioté].

FONDO DISCOTECA DI STATO, 1956b, *[Carlo Petrucci, lettre à Renato della Valle], 27 mars 1956*, Sezione I, Serie 13 « Rapporti Estero », 3. Musée de l'Homme [non folioté].

FONDO DISCOTECA DI STATO, 1960, *[Odile Vivier, lettre à Renato della Valle], 1 mars 1960*, Sezione I, Serie 13 « Rapporti Estero », 3. Musée de l'Homme [non folioté].

FONDO DISCOTECA DI STATO, 1961, *[Lettre de Giuseppe Padellaro au Directeur géneral de l'Unesco], 18 novembre 1961*, Sezione I, Serie 13 « Rapporti Estero », 6.Unesco [non folioté].

FONDO DISCOTECA DI STATO, 1964a, *Anna Barone, Appunto per il capo dell'ufficio, 1964*, Sezione I, Serie 13 « Rapporti Estero », 21. Convegno Discoteche [non folioté].

FONDO DISCOTECA DI STATO, 1964b, *Roger Décollogne, Réunion intérnationale des discothèques à Rome, 16 décembre 1964*, Sezione I, Serie 13 « Rapporti Estero », 21. Convegno Discoteche [non folioté].

FONDO DISCOTECA DI STATO, 1968, *[Lettre de Israël Adler à Anna Barone], 31 juillet 1968*, Sezione I, Serie 13 « Rapporti Estero », 17. Federazione delle Fonoteche [non folioté].

ANNEXES

Annexe 1 Quatre illustrations de traitements archivistiques – Aix-en-Provence/ Rome

A -1.1 : Phonothèque MMSH - Document Google Doc à utiliser comme modèle de description

Titre de l'enquête
Numéro d'inventaire
Cote
Enquêteur
Informateur
Lieu de l'enregistrement
Date de l'enregistrement
Qualité du son
Questions juridiques et éthiques (avis)
Résumé
Mots-clés
Noms cités
Dates citées
Périodes citées
Œuvres interprétées ou citées

A- 1.2 Notices

Phonothèque MMSH, traitement du fonds Pierre Laurence, ethnologue français, *corpus* Hautbois populaire, fifre et chansons en Cévennes et Bas-Languedoc. Numérisation et création des notices.

Exemple inventaire MMSH-PH-5080*, Un joueur de tambour* […]



Un joueur de tambour raconte ses souvenirs autour des fêtes du village d'Aigues-Vives (34) au son des hautbois de Sète et des tambours dans les années 1930

Cote : **MMSH-PH-5080**
Date : 1989-10-21
Description physique : 1 cassette audio. Durée : 47min 20s.
Description :
L'entretien se déroule autour des souvenirs de l'informateur qui évoque le jeu du hautbois et du tambour dans les années 1930 et 1935, son épouse intervient vers la fin de la conversation. La conversation sur le thème de la musique à danser dans les fêtes d'Aigues-Vives a déjà démarré quand l'enregistrement commence.
L'informateur donne des renseignements sur la fête votive en expliquant la participation des hautboïstes de Sète qui étaient engagés pour l'occasion. Ensuite, il retrace son apprentissage du tambour pendant sa jeunesse et l'année de son service militaire en 1934. Il insiste sur la longue durée de l'apprentissage et de sa difficulté car il s'agissait d'une transmission générationnelle dont l'informateur reconnaît une perte progressive. Il évoque à ce propos son père, joueur de tambour qui n'avait pas appris le solfège et il note la différence avec sa propre pratique puisque lui-même a suivi des cours de musique.
L'entretien continue par la description plus détaillée du déroulement de la fête du conseil de révision, et les genres musicaux généralement joués (pas doublés, marches, pas cadencés ou farandoles), en approfondissant en particulier la différence entre branle et farandole (18min). Il rapproche ces deux danses en les classant comme fantaisies, tant elles permettent des variations et improvisations. Toutefois, il explique qu'il ne s'agit pas de la même sonorité, que le tambourinaire joue d'une façon différente - plus entraînante dans la farandole - et il fournit aux enquêteurs la description de plusieurs coups de baguette.
Il évoque également le déroulement des fêtes votives au mois de juillet et au mois de novembre et des courses de taureaux qui avaient lieu au même moment ainsi que leurs changements au fil du temps. Pour le conseil de révision, il précise la place de Sommière, où tous les villages du canton se retrouvaient pour fêter son passage au cours d'une matinée. Il y avait 13 villages et chacun en principe avait son tambour. Dans les années 1930, c'était la jeunesse (la classe qui était passée au conseil de révision) qui prenait en charge le financement des musiciens avec des quêtes alors qu'aujourd'hui (au moment où se fait l'entretien), l'organisation est assurée par la Mairie.
L'informateur note en particulier la perte progressive des aubades, comme l'arrêt des courses de taureau à la corde et des repas avec les anciens combattants. Le hautbois et le tambour étaient auparavant toujours présents : soit dans les rues lors des courses de taureau soit sur les tribunes dans des petites arènes ou sur la place, devant le café ou à la Maison du Peuple pour le carnaval. À partir de ses souvenirs, les enquêteurs l'interrogent plus précisément autour de la pratique du hautbois et la mémoire de l'informateur est ravivée par la photographie d'un hautbois du languedoc que lui montrent les enquêteurs. Il le reconnaît alors comme l'instrument utilisé lors des fêtes dans les années 1931 - 1933. Il était accompagné d'un petit tambour et une trompette. Il s'en souvient comme du hautbois de Sète (appelé sétori), dont le constructeur, un certain Monsieur Pignan, était tonnelier. Dans son souvenir, il avait un "son clair - pas sourd - et assez puissant" .
Ancienne cote : F3716
Information sur le traitement :
Lors de la rétroconversion de la plateforme Ganoub vers Calames, les mots descripteurs issus du thésaurus de la phonothèque du Secteur Archives de la recherche de la MMSH ainsi que les lieux, personnes et périodes cités ont été rassemblés ci-dessous. Pour ce fonds, il s'agit de :
- mots descripteurs : déroulement de la fête ; bal ; fête à caractère religieux ; accompagnement musical ; apprentissage de routine ; carnaval ; musique militaire ; vie musicale ; achat d'un instrument de musique ; aubade ; conscrit ; disparition d'un savoir issu de l'oralité ; perte de la mémoire ; ouïe ; hautbois-tambour ; facteur d'instrument à vent.
- lieux cités : Sommières ; Aigues-Vives.
Version(s) numérique(s) : Document sonore en ligne

Auteur :	Costes, Adrien
Sujet :	Fêtes religieuses
	Transmission intergénérationnelle
	Danse traditionnelle -- France
	Années 1930 - Musique (loisirs)
	Bals musettes
Lieu de production :	Aigues-Vives (Hérault, France)

Lien https://calames.abes.fr/pub/#details?id=Calames-20240515141858603 60 (dernière consultation le 26-09-2024).
Pour une consultation intégrale du fonds : https://calames.abes.fr/pub/#details?id=FileId-4018 (dernière consultation le 26-09-2024)

A 1.3 IBCSA, exemple d'intervention :

Repérage auditif d'erreur dans le titre de notice et propositions d'intégration (en rouge)

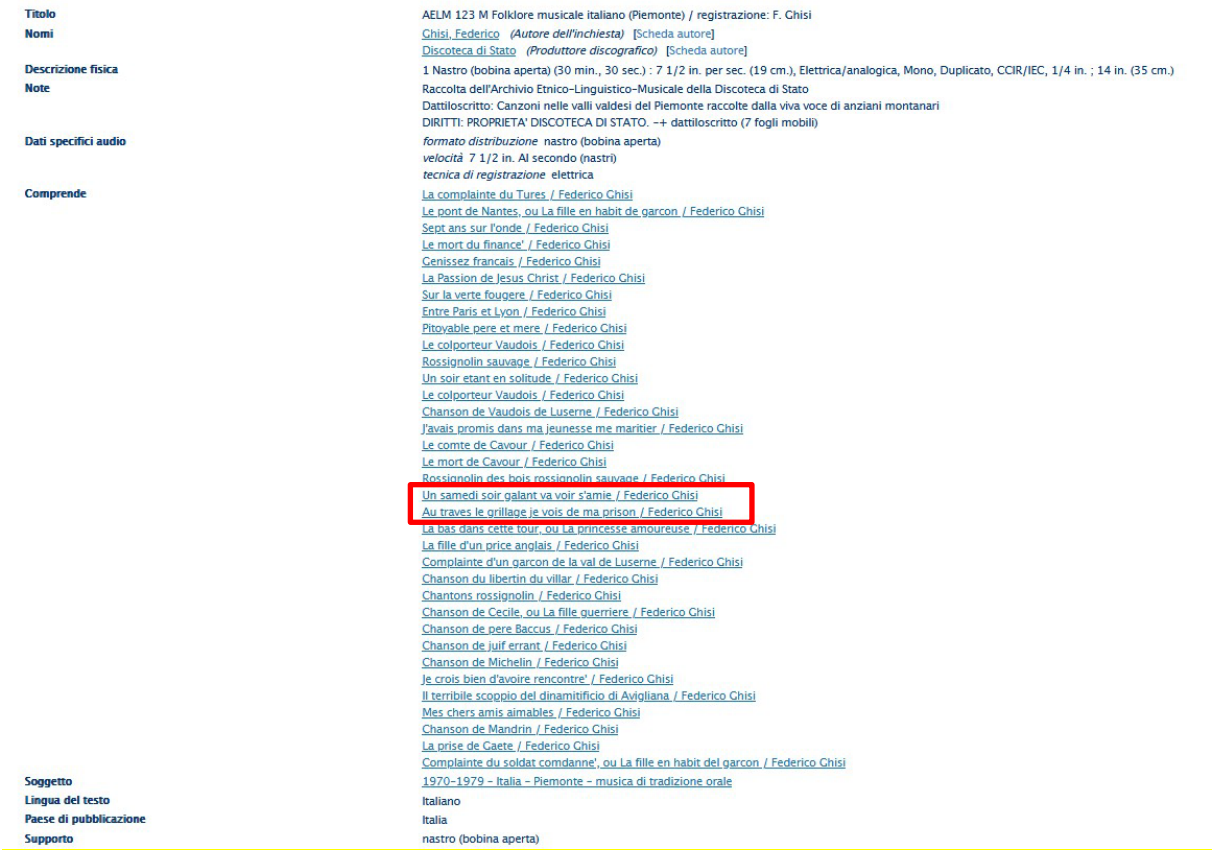


http://polodds.dds.it/opac2/DDS/dettaglio/documento/DDS0280724 (dernière consultation le 26-09-2024)[336]

Collecte	AELM 123 M
Nom	Canzoni nelle Valli valdesi del Piemonte
Aire géographique	Alta Val Germanasca, Prali (TO), località "Jourdan"
Titre	~~Le mort du finance'~~ La mort du fiancé
Description de l'enregistrement	Canto, 2 strofe [chant, deux couplets]
Auteur de la collecte	Ghisi, Federico
Témoin	Richard, Aldo
Langue	~~Italiano~~ francese [français]
Archives liées	Notes de terrain : Archives ICBSA, *Faldone 39, libretto 870*.

[336] Pour écouter : https://sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=yKjrCI9ZceBL4K1CZm4Lt2wFJnJ907HE (document disponible jusqu'au 7 décembre 2024)

A 1.4 Repérage auditif d'une pièce manquante dans le catalogue et propositions d'intégration (en rouge)



Titolo	AELM 123 M Folklore musicale italiano (Piemonte) / registrazione: F. Ghisi
Nomi	Ghisi, Federico *(Autore dell'inchiesta)* [Scheda autore] Discoteca di Stato *(Produttore discografico)* [Scheda autore]
Descrizione fisica	1 Nastro (bobina aperta) (30 min., 30 sec.) : 7 1/2 in. per sec. (19 cm.), Elettrica/analogica, Mono, Duplicato, CCIR/IEC, 1/4 in. ; 14 in. (35 cm.)
Note	Raccolta dell'Archivio Etnico-Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato Dattiloscritto: Canzoni nelle valli valdesi del Piemonte raccolte dalla viva voce di anziani montanari DIRITTI: PROPRIETA' DISCOTECA DI STATO. -+ dattiloscritto (7 fogli mobili)
Dati specifici audio	*formato distribuzione* nastro (bobina aperta) *velocità* 7 1/2 in. Al secondo (nastri) *tecnica di registrazione* elettrica
Comprende	La complainte du Tures / Federico Ghisi Le pont de Nantes, ou La fille en habit de garcon / Federico Ghisi Sept ans sur l'onde / Federico Ghisi Le mort du finance' / Federico Ghisi Genissez francais / Federico Ghisi La Passion de Jesus Christ / Federico Ghisi Sur la verte fougere / Federico Ghisi Entre Paris et Lyon / Federico Ghisi Pitoyable pere et mere / Federico Ghisi Le colporteur Vaudois / Federico Ghisi Rossignolin sauvage / Federico Ghisi Un soir etant en solitude / Federico Ghisi Le colporteur Vaudois / Federico Ghisi Chanson de Vaudois de Luserne / Federico Ghisi J'avais promis dans ma jeunesse me maritier / Federico Ghisi Le comte de Cavour / Federico Ghisi Le mort de Cavour / Federico Ghisi Rossignolin des bois rossignolin sauvage / Federico Ghisi Un samedi soir galant va voir s'amie / Federico Ghisi Au traves le grillage je vois de ma prison / Federico Ghisi La bas dans cette tour, ou La princesse amoureuse / Federico Ghisi La fille d'un price anglais / Federico Ghisi Complainte d'un garcon de la val de Luserne / Federico Ghisi Chanson du libertin du villar / Federico Ghisi Chantons rossignolin / Federico Ghisi Chanson de Cecile, ou La fille guerriere / Federico Ghisi Chanson de pere Baccus / Federico Ghisi Chanson de juif errant / Federico Ghisi Chanson de Michelin / Federico Ghisi Je crois bien d'avoire rencontre' / Federico Ghisi Il terribile scoppio del dinamitificio di Avigliana / Federico Ghisi Mes chers amis aimables / Federico Ghisi Chanson de Mandrin / Federico Ghisi La prise de Gaete / Federico Ghisi Complainte du soldat comdanne', ou La fille en habit del garcon / Federico Ghisi
Soggetto	1970-1979 - Italia - Piemonte - musica di tradizione orale
Lingua del testo	Italiano
Paese di pubblicazione	Italia
Supporto	nastro (bobina aperta)

http://polodds.dds.it/opac2/DDS/dettaglio/documento/DDS0280720 (dernière consultation le 26-09-2024).

Collecte	Numéro item	Titre	Description de l'enregistrement[337]	Témoin
123	19[a]	Un samedi soir galant va voir s'amie	Canto d'amore, "bergerette", 3 strofe [chant d'amour, 3 couplets]	Albertine Tron + voce maschile
123	19[b]	Dans un jardin aimable solitude	Canto d'amore, 1 strofa [chant d'amour 1 couplet]	Albertine Tron + voce maschile
123	20	Au traves le grillage je vois de ma prison (Il prigioniero di Saluzzo)	Canto storico narrativo, 1 strofa [Chant historico-narratif,1 couplet]	Albertine Tron + voce maschile jardin aimable solitude

[337] Pour écouter : 19a https://sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=agFLUwRA8aBbBd2kGAYlXX9b1CVY6dBS ; 19b https://sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=agFLUwRA8aBbBd2kGAYlXX9b1CVY6dBS ; 20 https://sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=agFLUwRA8aBbBd2kGAYlXX9b1CVY6dBS (documents disponibles en ligne jusqu'au 7 décembre 2024).

1.5 Intégration d'informations relatives aux témoins



http://polodds.dds.it/opac2/DDS/dettaglio/documento/DDS0149740 (dernière consultation le 26-09-2024).

Collecte	AELM 117 – PIE 5
Nom	Val Chisone, Val Germanasca (TO
Aire géographique	Praly (TO), localité "Cugno"
Titre	Complainte du juif errant
Description de l'enregistrement	Canto, Complainte [chant, Complaitne]
Auteur de la collecte	Aurora Milillo
Témoin	Lidia Pascal, vedova Grill 83 anni, contadina, VI elementare, nata a Praly (frazione Cugno)
Langue	~~Italiano~~ francese [français]
Archives liées	Notes de terrain : Archives ICBSA, *Faldone 38, libretto 832*

Annexe 2 Convention

MiBAC|MiBAC_IC-BSA|29/10/2019|0001355-A| [01.19.07/3.13/2019]

CONVENTION DE COOPERATION SCIENTIFIQUE
entre
l'Université d'Aix-Marseille
et
l'Istituto Centrale per i Beni sonori ed Audiovisivi

Entre

L'Université d'Aix-Marseille,
Etablissement public à caractère scientifique, culturel et professionnel,
Dont le siège social se situe Jardin du Pharo, 58, boulevard Charles Livon, 13284 Marseille cedex 07, France
N° SIREN 130 015 332, code APE 8542Z,
Représentée par l'Administratrice provisoire, Madame Simone BONNAFOUS,

Ci-après désignée « **AMU** »,

Le Centre National de la Recherche Scientifique,
Etablissement Public à caractère Scientifique et Technologique, dont le siège est sis 3, rue Michel-Ange - 75794 PARIS Cedex 16, N° SIREN : 180089013, code APE : 7219Z, représenté par son Président Directeur Général, Monsieur Antoine PETIT, et par délégation, par Madame Ghislaine GIBELLO, Déléguée Régionale du CNRS pour la Circonscription Provence et Corse,

Ci-après dénommé le « **CNRS** »,

AMU et le CNRS ci-après désignés les « **Etablissements** »,

Le CNRS ayant donné mandat à AMU dans le cadre de la Convention de Site Aix-Marseille entre AMU et le CNRS 2012-2017 entrée en vigueur le 1er janvier 2012 et prolongée en 2018 par convention en date du 24 janvier 2018, pour la signature du présent contrat et par avenant n° 1 en date du 09 octobre 2018.

Les Établissements agissant au nom et pour le compte de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, unité mixte de recherche et de service, USR 3125, située 5, rue de l'Horloge BP 647 13094 Aix-en-Provence,
Représentée par sa Directrice, Madame Sophie BOUFFIER,

Ci-après désignée « **MMSH-USR3125** »

d'une part,

Et

L'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi,
Etablissement public à caractère scientifique, culturel et professionnel à compétence nationale du Ministère pour les Biens et Activités culturels de la République italienne,
Dont le siège social se situe via Michelangelo Caetani, 32,
00186 Rome, Italie,
Codice Fiscale : 97307180584, *Codice univoco ufficio* : FSGD3C
Représenté par sa Directrice, Madame Sabina MAGRINI

Ci-après désigné « ICBSA »

d'autre part,

Les Etablissements et ICBSA pouvant ci-après être désignés individuellement par la « Partie » et conjointement par les « Parties ».

Préambule :

L'une des priorités institutionnelles de l'ICBSA est la diffusion de la culture sonore et audiovisuelle d'Italie et la préservation des collections historiques relatives à de vastes secteurs, en particulier les collections musicales, ethnologiques et d'histoire orale ;

L'un des objectifs institutionnels de l'ICBSA est de prendre en charge les procédures de catalogage et de numérisation du patrimoine audiovisuel (voir DPR 233 26. 11. 2007 et DM 7.10.2008 de la République italienne) ;

L'ICBSA souhaite mettre en œuvre d'autres perspectives de collecte, d'accès et de promotion de ses collections.

La MMSH-USR3125 a pour mission de coordonner et promouvoir la recherche sur le monde méditerranéen et africain par l'intermédiaire de ses unités constitutives. La phonothèque de la MMSH-USR3125 met à disposition des collections d'archives scientifiques sur des supports multiples qu'elle valorise et partage avec d'autres institutions pour les ouvrir à de plus larges publics.

La phonothèque de la MMSH-USR3125 possède une expertise dans le domaine du traitement documentaire des archives de chercheurs et produit des métadonnées respectant les formats d'échange et standards internationaux en vigueur (DC - Dublin Core, EAD - Encoded archival description et EDM - Europeana data model). Elle fournit donc pour chacun des enregistrements des métadonnées (forme de la notice documentaire), des fichiers au format WAVE (pour la conservation), des fichiers au format MP3 (pour la diffusion) en service de *streaming* (non téléchargeable en ligne). Elle a engagé avec le CINES - Centre Informatique National de l'Enseignement Supérieur - la sauvegarde sur le long terme de sa documentation.

De ce fait, la MMSH-USR3125 souhaite collaborer avec l'ICBSA pour :
- développer et valoriser les collections sonores et audiovisuelles dans le domaine de la mémoire historique, sociale et musicale du monde méditerranéen et des territoires frontaliers entre l'Italie et la France ;
- mettre à disposition des chercheurs des matériaux pour développer les études dans le monde méditerranéen et dans les territoires frontaliers entre l'Italie et la France ;
- concourir au développement des référentiels archivistiques et de thésaurus grâce à la mobilisation de ressources communes.

Il est convenu ce qui suit :

Article 1 : Objet

Le présente convention a pour objet de définir les conditions du partenariat entre l'ICBSA et la MMSH-USR3125, en faveur de la mise à disposition du public de fonds sélectionnés d'intérêt transfrontalier, conservés par l'ICBSA et par la phonothèque de la MMSH-USR3125, et de l'enrichissement du patrimoine documentaire conservé par les Parties.

Les corpus sonores, ci-après désignés « fichiers sonores », sont constitués, pour l'ICBSA, par :

1) « AELM 58 L », La parabola del figliuol prodigo. Basilicata/ Matera 1-3 Gruppo di Ricerca per la Dialettologia Italiana

2) « AELM 65 Basilicata ». Aurora Milillo, 1968-1969 :
- BAS 1 Garaguso (MT), 1968
- BAS 2 Pisticci (MT), 1968
- BAS 4 San Mauro Forte (MT),1969
- BAS 5 Rotondella (MT), 1969
- BAS 10 Aliano (MT), 1969

3) « AELM 158 Basilicata » :
- BAS 13 Grassano (MT), Aurora Milillo, 1980
- BAS 14 Matera: a. Tricarico, b. Garaguso, c. Ferrandina, d. Montescaglioso
-

4) « AELM 169 Basilicata » :
- BAS 15 Provincia di Matera: 1.Tricarico 2.Oliveto Lucano / Aurora Milillo 1980

5) « AELM 178 Basilicata »
- BAS 17 Garaguso (MT) / Aurora Milillo 1967
- BAS 18 Garaguso (MT) / Paola Tabet 1967

6) « AELM 180 Basilicata », Aurora Milillo 1967-1980

7) « AELM 181 LM Basilicata », Aurora Milillo 1976

8) « AELM 182 LM Basilicata » , Aurora Milillo 1980

9) « AELM 87 - Piemonte ». Gusmani, Roberto [s.d.]

10) « AELM 116 L - Puglia: Dialetto franco-provenzale ». Sobrero, Alberto ; Grassi, [s.p.]

11) « AELM 117 - Piemonte ». Aurora Milillo, [s.d.]

12) « AELM 120 LM - Piemonte ». Ghidoli, Paola ; Leydi, Roberto ; Vigliermo, Amerigo ; Sanga, Glauco Sordi, Italo ; Sassoon, Giuseppe ; Bregoli, Lino ; Bregoli, Adriano ; Pianta, Bruno ; Rosalio, Rita 1972

13) « AELM 123 M: Canzoni nelle Valli valdesi del Piemonte ». Ghisi ,Federico, 1972

14) « AELM 128 LM - Piemonte ». Ghidoli, Paola ; Sordi, Italo, 1973

15) « AELM 136 B - Comunità italiane in America Latina (Argentina, Uruguay) ». Carpitella, Diego ; Giovanni Meo Zilio, 1970

Les fichiers sonores sont transmis par l'ICBSA en version numérique, au format MP3 à la phonothèque de la MMSH-USR3125 accompagnés de leur traitement documentaire dans un format lisible dans un tableur.

Les corpus sonores sont constitués, pour la phonothèque de la MMSH-USR3125, par :

1)« Gens du Val Germanasca ». Bromberger, Christian ; Dufour, Annie-Hélène ; Fresta, Mariano, 1981-1984, 45h

2) « Voix publiques et environnements sonores dans un quartier populaire de Naples ». Féraud, Olivier, 2005-2008, 1h30

3/6

3)« Répertoire musical en Ligurie et dans le Comté de Nice au milieu des années 1960 ». Collaer, Paul ; Nataletti, Giorgio 1966), 6h (En commun avec les *Archivi di Santa Cecilia* et le MuCEM)

4) « Archives sonores isolées de Patrick Vaillant ». Patrick Vaillant, 1978, 2h.

Les fichiers sonores sont transmis par la MMSH-USR3125 en version numérique, au format MP3, à l'ICBSA accompagnés de leur traitement documentaire dans un format lisible dans un tableur.

Article 2 : Engagements de l'ICBSA

L'ICBSA s'engage à déposer auprès de la phonothèque de la MMSH-USR3125, les copies numérisées des fichiers sonores des fonds, conservés à l'ICBSA, accompagnés d'une analyse des enregistrements.

L'ICBSA se charge d'acquérir la totalité des droits d'utilisation et de diffusion des fichiers sonores concernés, de conserver les contrats de cession de droits correspondants et d'en remettre une copie à la MMSH-USR3125.

L'ICBSA s'engage par ailleurs à transférer au fur et à mesure, dans le cadre de contrats d'exploitations, les droits de reproduction, de diffusion et de toute utilisation des fichiers sonores à AMU et plus particulièrement à la MMSH-USR3125 nécessaires à la réalisation du partenariat, objet de la présente convention.

L'ICBSA s'engage à mettre gratuitement à la disposition de la MMSH-USR3125 la plate-forme technique de l'ICBSA, en fonction du calendrier d'utilisation établi par l'ICBSA.

Elle s'engage également à conserver définitivement une copie de consultation des enregistrements donnés par la MMSH-USR3125 et, pour les fichiers sonores dont la MMSH-USR3125 détient la totalité des droits d'utilisation et de diffusion, à les mettre à disposition des chercheurs par une écoute en ligne qui ne permette pas la copie des fichiers sonores.

Les analyses documentaires font apparaître la localisation des fonds à la MMSH-USR3125 et utilisent les cotes établies par la MMSH-USR3125 pour les mettre à disposition du public.

Article 3 : Engagements de la MMSH-USR3125

La MMSH-USR3125 s'engage à déposer auprès de l'ICBSA, les copies numérisées des fichiers sonores des fonds conservés à la MMSH-USR3125, accompagnés d'une analyse des enregistrements.

La MMSH-USR3125 se charge d'acquérir la totalité des droits d'utilisation et de diffusion des fichiers sonores concernés, de conserver les contrats de cession de droits correspondants et d'en remettre une copie à l'ICBSA.

La MMSH-USR3125 s'engage par ailleurs à transférer au fur et à mesure, dans le cadre de contrats d'exploitations, les droits de reproduction, de diffusion et de toute utilisation des fichiers sonores à l'ICBSA nécessaires à la réalisation du partenariat, objet de la présente convention.

La MMSH-USR3125 s'engage à mettre gratuitement à la disposition de l'ICBSA la plate-forme technique de la phonothèque de la MMSH, en fonction du calendrier d'utilisation établi par la MMSH-USR3125.

Elle s'engage également à conserver définitivement une copie de consultation des enregistrements donnés par l'ICBSA et, pour les fichiers sonores dont l'ICBSA détient la totalité des droits

d'utilisation et de diffusion, à les mettre à disposition des chercheurs par une écoute en ligne qui ne permette pas la copie des fichiers son. La phonothèque offre l'écoute du flux audio des fichiers son sur les serveurs de la MMSH-USR3125 suivant un système de *streaming* c'est à dire que les enregistrements peuvent être écoutés au fur à mesure de la diffusion sans pouvoir être copiés. Les analyses documentaires des enregistrements sont accessibles en lien avec les fichiers son et téléchargeables librement.

Les analyses documentaires font apparaître la localisation des fonds à l'ICBSA et utilisent les cotes établies par l'ICBSA pour les mettre à disposition du public.

La MMSH-USR3125 versera les fichiers sonores pour un archivage intermédiaire sur les serveurs d'Huma-Num. Les notices documentaires seront insérées dans la base Ganoub de la phonothèque de la MMSH-USR3125, moissonnées par les différents partenaires (Isidore, Clarin, Portail du patrimoine oral).

Article 4 : Financement

Cette convention ne fait l'objet d'aucun flux financier entre les Parties.

Article 5 : Mentions obligatoires

Pour toute mention des fonds et documents donnés, sur tout support de communication ou d'information, ainsi que pour toute publication scientifique, le nom du déposant doit figurer en ces termes :

- Istituto Centrale per i Beni sonori ed Audiovisivi (ICBSA). Fonds AELM, date, référence, auteur et titre du document du Fichier sonore
- Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, Phonothèque (USR 3125, AMU/CNRS). Fonds, date, référence, auteur et titre du document du Fichier sonore

Article 6 : Clauses générales

A) Durée

La présente convention est signée pour une durée de 3 ans à partir de la date de signature par les parties et pourra être renouvelée par un avenant écrit pour une durée différente, ou, à défaut de mention, pour une durée identique.

Toutefois, la présente convention pourra être résiliée par l'une ou l'autre des Parties par lettre recommandée avec avis de réception, sous réserve de respecter un préavis de quatre (4) mois avant l'expiration de chaque période renouvelée.
Le non-renouvellement du Contrat ne donnera lieu à versement d'aucune indemnité de part et d'autre.

B) Responsabilité

Les Parties reconnaissent que les informations communiquées par l'une des Parties à l'autre Partie dans le cadre de l'exécution de la présente convention sont communiquées en l'état, sans aucune garantie de quelque nature qu'elle soit.

Ces informations sont utilisées par les Parties dans le cadre de la présente convention à leurs seuls frais, risques et périls respectifs, et en conséquence, aucune des Parties n'aura de recours contre l'autre Partie, ni ses sous-traitants éventuels, ni son personnel, à quelque titre que ce soit et pour quelque motif que ce soit, en raison de l'usage de ces informations, y compris en cas de recours de tiers invoquant l'atteinte à ses droits de propriété intellectuelle.

Les Etablissements ne peuvent être tenus responsables en cas de dommage matériel ou tout autre sinistre ou préjudice pouvant résulter de l'usage ou de la manipulation des dépôts.
En cas de dommages matériels, ou tout autre sinistre ou préjudice, le dépositaire a cependant l'obligation :
- de signaler immédiatement toute détérioration éventuelle des dépôts au déposant. Le dépositaire prendra à sa charge la mise en œuvre de mesures de sauvegarde lorsqu'elles sont possibles, et les frais en découlant ;

C) Modification de la convention

La présente convention pourra faire l'objet de toute modification qui s'avérerait nécessaire, par voie d'avenant, signé par l'ensemble des Parties.

D) Résiliation de la convention :

La présente convention peut être résiliée de plein droit par l'une des Parties en cas d'inexécution par l'autre Partie d'une ou plusieurs des obligations contenues dans ses diverses clauses. Cette résiliation ne devient effective que trois (3) mois après l'envoi par la Partie plaignante d'une lettre recommandée avec accusé de réception exposant les motifs de la plainte, à moins que dans ce délai, la Partie défaillante ne remplisse ses obligations ou n'ait apporté la preuve d'un empêchement consécutif à un cas de force majeure.

L'exercice de cette faculté de résiliation ne dispense pas la Partie défaillante de remplir les obligations contractées jusqu'à la date de prise d'effet de la résiliation et ce sous réserve des dommages éventuellement subis par la Partie plaignante du fait de la résiliation anticipée du contrat.

Article 7 : Compétence Juridictionnelle

Le présent contrat est soumis aux lois et règlements français.

Tout litige ou différend qui pourrait naître quant à l'interprétation, l'exécution, la résiliation ou la validité du présent contrat, qui n'aurait pu être réglé à l'amiable entre les Parties dans un délai de soixante (60) jours à compter de sa notification écrite par une Partie à l'autre Partie, sera, sur requête de la Partie la plus diligente, porté devant le tribunal administratif de Marseille.

Fait à Marseille, en 2 exemplaires originaux, le 9/10/2019 à

L'administratrice provisoire de
l'Université d'Aix-Marseille,
Simone BONNAFOUS

La Directrice de l'ICBSA
Sabina MAGRINI

Visa de la Directrice de la MMSH/USR3125
Sophie BOUFFIER

6/6