

Circulation numérique de Stravinski. *Le Sacre du printemps* dans le cyclone du *mashup*

Danick Trottier

Volume 9, numéro 1, juin 2022

L'oeuvre de Stravinski. Héritage et perspectives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1090515ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1090515ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Trottier, D. (2022). Circulation numérique de Stravinski. *Le Sacre du printemps* dans le cyclone du *mashup*. *Revue musicale OICRM*, 9(1), 75–92.
<https://doi.org/10.7202/1090515ar>

Résumé de l'article

Cet article porte sur la circulation de Stravinski à l'ère numérique, plus particulièrement la diffusion de son oeuvre sur YouTube. Le cas du *Sacre du printemps* est au coeur de l'étude par l'intermédiaire de son usage et de sa métamorphose sous forme de *mashup*. Partant de là, la réflexion s'intéresse à la façon dont l'oeuvre de Stravinski se trouve valorisée en contexte de numérimorphose, ce que permettent de rendre compte trois *mashups* qui font l'objet d'une analyse plus poussée. Ces derniers mettent en relief les façons dont deux contenus préexistants s'amalgament sous forme d'hybridation (l'idée même de *mashup*), par exemple dans le croisement entre Stravinski et Beyoncé ou Steely Dan ou Smash Mouth, autant de rencontres improbables mais qui viennent ici montrer un intérêt pour le ballet phare de l'avant-garde musicale et la recherche d'une fusion stylistique. L'originalité du geste repose sur le choix du *Sacre du printemps* et le processus de désacralisation qui s'ensuit, ce sur quoi insistent les conclusions de la recherche.

Circulation numérique de Stravinski. *Le Sacre du printemps* dans le cyclone du *mashup*

Danick Trottier

Résumé

Cet article porte sur la circulation de Stravinski à l'ère numérique, plus particulièrement la diffusion de son œuvre sur YouTube. Le cas du *Sacre du printemps* est au cœur de l'étude par l'intermédiaire de son usage et de sa métamorphose sous forme de *mashup*. Partant de là, la réflexion s'intéresse à la façon dont l'œuvre de Stravinski se trouve valorisée en contexte de numérimorphose, ce que permettent de rendre compte trois *mashups* qui font l'objet d'une analyse plus poussée. Ces derniers mettent en relief les façons dont deux contenus préexistants s'amalgament sous forme d'hybridation (l'idée même de *mashup*), par exemple dans le croisement entre Stravinski et Beyoncé ou Steely Dan ou Smash Mouth, autant de rencontres improbables mais qui viennent ici montrer un intérêt pour le ballet phare de l'avant-garde musicale et la recherche d'une fusion stylistique. L'originalité du geste repose sur le choix du *Sacre du printemps* et le processus de désacralisation qui s'ensuit, ce sur quoi insistent les conclusions de la recherche.

Mots clés : *Le Sacre du printemps* ; *mashup* ; musicologie numérique ; Igor Stravinski ; YouTube.

Abstract

This article focuses on how Stravinsky circulates in the digital age, specifically in the dissemination of his work on YouTube. The case of *The Rite of Spring* is at the heart of the study through its use and morphing as a mashup. With this in mind, the study focuses on the way in which Stravinsky's work is valorized in the context of digital transformation, which is reflected in three mashups that are analyzed in greater detail. These mashups highlight the ways in which pre-existing content from two sources is amalgamated in the form of hybridization (the very idea of a mashup), for example in the crossing between Stravinsky and Beyoncé or Steely Dan or Smash Mouth, all unlikely encounters that show an interest in the flagship ballet of the musical avant-garde and the search for stylistic fusion. The originality of the gesture lies in the choice of the *Rite of Spring* and the ensuing process of desacralization, which is emphasized in the research conclusions.

Keywords: digital musicology; mashup; Igor Stravinsky; *The Rite of Spring*; YouTube.

L'héritage musical de Stravinski ayant désormais passé le cap des 100 ans au début du ^{xxi}^e siècle¹, la question se pose quant à savoir comment son œuvre circule à l'ère numérique. Le décalage ne relève pas seulement de la temporalité pour une œuvre qui a été composée dans un siècle et dans un régime de valeurs différents du nôtre ; le décalage a autant sinon plus à voir avec les modalités de production, de distribution et de diffusion d'une œuvre d'abord pensée sur partition pour ensuite être interprétée en concert. Si l'étude des œuvres de Stravinski ne peut faire l'économie de sa finalité sur partition et de son interprétation en situation de concert, cette même étude étendue aux conditions de circulation des œuvres passe par les autres dispositifs qui en affectent la mise au monde, autant du côté de la production que du côté de la diffusion : on pense au disque, bien sûr, vinyle d'abord puis compact dans la transposition phonographique de son œuvre qui a traversé le ^{xx}^e siècle ; et de là on doit penser la même œuvre en régime numérique, donc en tant que contenu diffusé en format MP3 depuis l'entrée dans le nouveau millénaire. La relation que nous entretenons avec Stravinski peut donc s'épanouir sous d'autres cieux depuis l'arrivée de l'Internet 2.0, par la façon dont son œuvre nous est rendue accessible sur les librairies de musique en ligne (par exemple Naxos) et les plateformes d'écoute en continu (par exemple Spotify) ou d'échanges de contenu (par exemple YouTube). De telle sorte qu'au regard du siècle précédent, l'accessibilité de son œuvre n'a plus la même portée aujourd'hui : les possibilités dans le rapport entretenu avec celle-ci sont immenses et nous sommes confrontés à une abondance de contenu et surtout à une diversité en matière d'offre tout autant que de versions. C'est l'un des nombreux impacts que la numérimorphose² fait subir à l'œuvre stravinskienne en ce ^{xxi}^e siècle.

Dans cette optique, le présent article entend mettre en relief la circulation numérique de l'œuvre de Stravinski à partir d'un angle précis : son accès via YouTube. Déjà là, le spectre est large car cette diffusion sur le site de téléchargement fondé en 2005 se déploie sous des formes pléthoriques : les différentes œuvres, bien sûr, en autant de formats physiques compressés en MP3 (par exemple vidéos, disques vinyles ou disques compacts) ou carrément inventés (diffusion de l'œuvre à travers des contenus audios inédits, par exemple, les arrangements), sans parler de toutes les versions provenant des enregistrements de concert, en plus des archives reliées à sa carrière, des vidéos à visée éducative, etc. Ce n'est pas mon intention ici de proposer une typologie des contenus disponibles sur un site comme YouTube, mais je me dois d'insister sur l'abondance d'une telle offre dans le cas du compositeur russe. De façon à réduire la focale d'attention, l'étude porte sur le cas du *Sacre du printemps* diffusé sous forme de *mashup*, soit le ballet emblématique de la modernité lorsqu'il est réinvesti d'une pratique qui consiste à en altérer le contenu ou la représentation. Trois cas en particulier seront présentés et analysés, le but étant de questionner les

1 L'année 2010 peut servir de point de repère avec les 100 ans de création de son premier succès qu'est *L'Oiseau de feu*.

2 Le concept a d'abord été pensé par Kurt Blaukopf (2003), mais popularisé en langue française par Fabien Granjon et Clément Combes (2007) – pour une discussion éclairée sur son usage, voir [Philippe Le Guern 2018](#), p. 8-9.

raisons derrière cette pratique tout autant que d'en déduire les conséquences sur l'œuvre de Stravinski à l'ère numérique.

Pourquoi alors YouTube, *Le Sacre du printemps* et le *mashup* plutôt qu'un autre site, une autre œuvre ou une autre pratique en lien avec Stravinski ? S'il s'agit de cerner un objet précis pour alimenter la discussion portant sur la circulation numérique de l'œuvre de Stravinski, la justification porte également sur l'importance que YouTube a prise depuis 2005 à titre de média social et surtout de site ouvert à la diffusion de contenu musical et autres (dans les limites posées par le propriétaire du site, Google – par exemple, le retrait du contenu diffamatoire). Comme le rappelle Philippe Le Guern en lien avec ses travaux sur la consommation de la musique à l'ère numérique : « YouTube constitue de manière écrasante la principale voie d'accès à la musique enregistrée, le *stream-ripping* » ([Le Guern 2018](#), p. 18). Le choix du *Sacre du printemps* peut se justifier, pour sa part, par la valeur et la signification que conserve toujours l'œuvre au regard du modernisme musical et de l'avant-garde du premier xx^e siècle³, ce sur quoi la réflexion se penchera en conclusion – comme l'a affirmé Pierre Boulez quant à l'héritage de Stravinski pour le xx^e siècle : « Stravinski, c'est d'abord le *Sacre* » (Boulez 1995, p. 81). On verra aussi que l'œuvre phare du compositeur russe se prête plutôt bien à cet usage étant donné le travail de répétition auquel il se livre. Quant au *mashup*, comme l'analyse en fera la démonstration, il s'agit d'une pratique hautement significative sur la toile dans la mesure où elle ne peut s'exercer que par la manipulation numérique d'un contenu audio pour diffusion en ligne. Et un site comme YouTube permet le partage puis les réactions des autres usager·ère·s, surtout les amateur·rice·s de musique.

Finalement, cette étude se veut aussi une façon d'insister sur l'importance d'étudier la diffusion et la circulation numériques de la musique classique et donc, possiblement, du renouvellement qui en résulte dans son usage et ses significations. Si Stravinski s'avère être un cas pertinent pour mener à bien cette étude, il n'est pas le seul dont l'œuvre se trouve investie d'un nouveau sens à l'ère numérique⁴. En ce sens, il est à espérer que la musicologie s'ouvrira davantage à cette numérimorphose de la musique classique.

« AGRÉGER » STRAVINSKI À L'ÈRE NUMÉRIQUE

Se place au fondement de la présente recherche une quête heuristique par rapport à l'œuvre de Stravinski et sa circulation autant que sa réception au-delà du xx^e siècle : qu'en est-il de Stravinski au xxi^e siècle sachant que ledit siècle se distingue dans l'histoire de l'humanité par l'accès au monde digital ? Dans la foulée des commémorations ayant marqué les 50 ans de décès du compositeur en avril 2021, il est apparu

3 Dans cette optique, Richard Taruskin (1997, p. 360-388) insiste sur la façon dont Stravinski a fait l'histoire de la musique du xx^e siècle en en portant les principaux mythes par l'intermédiaire du *Sacre du printemps*, entre autres ceux découlant du formalisme et de l'autonomie de l'œuvre – voir Danick Trottier ([2011](#)) pour un résumé de ces mythes et une synthèse du travail de Taruskin.

4 Les exemples abondent et il serait hasardeux de les énumérer tant les noms associés au canon de la musique classique occidentale sont non seulement présents sur la toile à travers la circulation de leurs œuvres, mais aussi à travers une multitude de propositions artistiques dont le *mashup*.

important de porter un nouveau regard sur son œuvre en déplaçant l'attention du côté des deux premières décennies du *xxi*^e siècle. C'est que ces décennies brillent par leur absence dans les études stravinskiennes, plus centrées sur les dimensions biographiques, historiques, herméneutiques, culturelles et théoriques de ses œuvres, dans la poursuite des travaux réalisés par des pionnier·ère·s des dernières décennies comme Stephen Walsh, Pieter C. Van den Toorn, Richard Taruskin, Maureen Carr, Jonathan Cross et bien d'autres. *Le Sacre du printemps*, dont le 100^e anniversaire est survenu en 2013, illustre parfaitement cette situation tant l'œuvre est toujours l'objet d'une exégèse par rapport à son contenu musical, à son contexte de création, à sa réception sur disques, bref tout ce qui appartient au *xx*^e siècle, mais qui ne caractérise guère le *xxi*^e siècle à travers sa configuration numérique. C'est le cas, par exemple, du collectif publié en langue anglaise chez Indiana University Press en 2017 sous la direction de Severine Neff, Maureen Carr et Gretchen Horlacher : *The Rite of Spring at 100*. Source incontournable par rapport aux travaux les plus récents portant sur le ballet avec plus de 26 contributions allant de la musicologie historique à la *music theory* en passant par les études culturelles et la danse, le livre ne dit pourtant rien sur l'œuvre dans sa circulation au sein des plateformes numériques. Et malgré qu'il soit question en première partie d'une œuvre ayant traversé le *xx*^e siècle, tout fonctionne comme si ce déploiement dans le temps s'arrêtait aux portes du *xxi*^e siècle alors que le titre annonce 100 ans d'existence pour le ballet de 1913.

Pourquoi ces 13 années importeraient-elles même si leur poids statistique demeure moins important que les 87 années du *xx*^e siècle ? Dans la mesure où il est permis de penser que *Le Sacre du printemps* est une œuvre qui interpelle toujours les musicien·ne·s tout autant que les mélomanes, et en s'appuyant sur le postulat selon lequel une œuvre d'art évolue dans le temps et poursuit sa progression en étant réinvestie de nouvelles significations, ces années propres au *xxi*^e siècle comptent aussi dans la circulation du ballet. Si l'on rencontre très peu le concept de circulation dans les études portant sur le contexte et la réception des musiques classiques, il est en revanche souvent utilisé dans l'étude des musiques populaires. Par exemple, Line Grenier y a recours dans ses travaux portant sur Céline Dion et la diffusion de son œuvre à l'échelle mondiale comme phénomène de la pop planétaire. Le concept de circulation suppose une approche théorique à travers laquelle l'artiste ou l'œuvre est appréhendé comme fait culturel se déplaçant dans le temps et dans l'espace, donc comme réalité créant ses propres significations selon le ou les contextes pris en considération. Grenier ajoute deux autres concepts pour faire ressortir la façon dont un artiste ou une œuvre acquiert des significations : la valorisation et la localisation. Comme elle le précise :

La façon dont un produit, un interprète ou un spectacle de musique populaire spécifique *circulent* affecte sa *valorisation*. En d'autres termes, la façon dont une musique donnée pénètre et évolue dans le domaine public oriente la manière dont des individus et des groupes particuliers peuvent s'investir (positivement ou négativement) dans ce produit ou cet interprète (que ce soit sur le plan émotionnel, financier, esthétique, culturel, politique ou idéologique) et agir sur cet investissement. De surcroît, la manière dont un produit, un interprète ou un spectacle de musique populaire circulent et sont valorisés affecte sa *localisation*, c'est-à-dire la façon dont un phénomène musical vient à entrer en relation avec les ressources et les expériences des

groupes et des individus qui se sont investis en lui et la façon dont, au cours de ce processus, ce phénomène devient important pour eux. (Grenier 2007, p. 292)

YouTube en fait justement la démonstration en rendant l'œuvre de Stravinski accessible pour tout·e internaute, ce qui en assure une circulation en même temps qu'une valorisation comme dans le cas des *mashups* qui seront discutés plus bas. C'est ainsi que ces trois concepts de circulation, valorisation et localisation s'éclaireront au fil de la réflexion et seront mis à profit en conclusion.

YouTube doit aussi faire l'objet de quelques considérations pour bien saisir la circulation de l'œuvre de Stravinski en contexte de numérimorphose. Son fonctionnement est bien connu : le site permet de partager du contenu avec l'ensemble des usager·ère·s, ce qui en fait aussi un média social puisque l'on peut à la fois voir qui propose le contenu et le commenter. C'est pourquoi l'idée d'agrégation de contenu est centrale pour saisir la portée d'un site Internet qui se nourrit d'abord des vidéos qu'y téléchargent les internautes ; plus le contenu est présent, plus le site attire d'adeptes et fructifie sa base de données et le nombre de visionnements – un site comme Bandcamp pour la mise en circulation de contenu musical original fonctionne de la même façon.

Par conséquent, si des vidéos portant sur Stravinski sont présentes sur YouTube, c'est bien parce que des usager·ère·s font le choix de rendre accessibles lesdites vidéos, le nom de Stravinski ou l'œuvre permettant une identification que le moteur de recherche permet de repérer. C'est aussi la raison pour laquelle la notion de partage est au cœur même de la singularité de ce qui est qualifié dans une certaine littérature scientifique de « réseaux socionumériques » ([Benghozi 2011](#)) : ces réseaux offrent des biens et des services en étant alimentés par leurs usager·ère·s, favorisant ainsi un nouvel espace de socialisation et un nouveau déploiement de l'économie d'échange. Qu'il soit le fruit d'amateur·rice·s, de musicien·ne·s, de sociétés de concert ou d'entreprises culturelles comme des compagnies de disque, et bien que la promotion de la personne ou de l'entreprise offrant la ressource ne peut être écartée du revers de la main, le contenu disponible sur YouTube en ce qui concerne Stravinski se présente comme une ressource partagée, accessible, ouverte et sujette à commentaires. C'est dans ce contexte que les amateur·rice·s tout autant que les professionnel·le·s sont à l'œuvre sur YouTube et que le site s'alimente de leur contribution à des fins commerciales, selon le constat dressé par Pierre-Jean Benghozi (*ibid.*) quant aux succès découlant de la logique du *user generated content* : les échanges sont favorisés par la production proposée par les usager·ère·s et l'avantage qu'il·elle·s en tirent en partageant un contenu, par exemple à l'aune de la valeur d'une œuvre comme celle de Stravinski. Le fait de s'investir ainsi sur le site de téléchargement tout autant que dans l'œuvre du compositeur fait également appel à la performance que déploient les amateur·rice·s dans la relation à la musique et la mise en pratique de leur goût, notion que les travaux d'Antoine Hennion, Émilie Gomart et Sophie Maisonneuve (2000) ont étayée par la façon dont il·elle·s construisent leur univers de références et en arrivent à développer leurs goûts en matière de musique. Mais consommer ces vidéos et les produire relèvent de deux performances différentes dont on doit garder en tête la distinction, bien qu'ici les deux performances se rejoignent dans l'acte qui

consiste à produire un *mashup* : choix de contenu par goût/intérêt et production de nouveau contenu.

On peut dès lors établir une différence entre le contenu proposé sur la toile avec un site de partage comme YouTube et le contenu proposé avant l'ère numérique : sa diffusion à une communauté élargie, et qui plus est à une communauté où la pratique amatrice compte autant que la pratique professionnelle⁵. C'est d'ailleurs l'un des constats au cœur de l'ouvrage de Robert Strachan (2017) portant sur la musique digitale et le processus créatif : les technologies propres à l'environnement numérique ont eu pour conséquence de toujours rendre plus accessible l'utilisation (dans le sens anglais de *user friendly*) de dispositifs digitaux mis au service de la production musicale (par exemple l'usage de logiciels comme Logic Pro, Ableton Live, Cubase, Pro Tools, etc. – au sujet du *home studio*, voir [Le Guern 2012](#), p. 33-34) tout autant que de la consommation musicale (iTunes, Spotify, Apple Music, etc.). De telle sorte que c'est toute la pratique amatrice qui a connu une effervescence depuis l'arrivée de l'Internet 2.0 en permettant aux usager·ère·s de mettre les pieds dans la production ou la diffusion de contenu original, par exemple dans le cas du *mashup* (Strachan 2017, p. 32-38). Les résultats que Strachan met en valeur rejoignent les idées approfondies du côté francophone par Le Guern en ce qui concerne la numérimorphose, les pratiques ou encore les expériences, le rapport au monde et à la culture se trouvant transformé, métamorphosé, bref altéré par la force d'attraction du numérique. C'est dans ce contexte que le virage numérique a eu pour conséquence de transformer la musique en service tout autant qu'en donnée, le sociologue insistant sur l'idée de « reconfiguration sociotechnique des expériences musicales » ([Le Guern 2018](#), p. 9). Il s'agit d'une idée riche qui forcera plus loin à tenir compte des conséquences de cette circulation numérique de Stravinski via YouTube, entre autres les significations qui découlent de ces nouvelles expériences dans le contexte desquelles son œuvre apparaît non plus dans l'état original en lieu et place de l'interprétation de la partition, mais sous forme métamorphosée par la manipulation d'un contenu audio préexistant.

Si donc il s'est agi en premier lieu de réduire la quête vertigineuse d'une recherche portant sur Stravinski dans l'environnement numérique, le choix de YouTube s'est présenté comme une façon de s'intéresser à l'une des plateformes parmi les plus importantes de notre époque en ce qui concerne le *user generated content* et les conséquences sur la musique discutées plus haut. Pourtant, le caractère vertigineux de la recherche demeurerait toujours présent sinon plus. Sur quoi arrêter le regard et la compilation de données lorsqu'une simple recherche sur YouTube du genre « Stravinsky » (en anglais, puisque c'est la principale langue d'usage du site) donne des résultats astronomiques ? On peut y surfer plusieurs heures sans avoir trouvé aucun critère de structuration pour compiler les données. C'est d'ailleurs un défi de tous les instants pour toute recherche portant sur les données accessibles sur la toile à

5 Le choix du binôme amateur/professionnel se justifie ici à des fins méthodologiques puisque la présente étude porte d'abord sur le contenu proposé sur YouTube en lien avec Stravinski. Un numéro récent de [Volume ! \(2021\)](#) porte sur l'expertise en musique et montre tout le problème qui consiste à poser des frontières étanches entre expert·e·s et non expert·e·s.

l'ère des algorithmes et surtout des mégadonnées (*big data*). Ce problème de la portée infinie des données sur Internet a fait l'objet de plusieurs études et l'une des plus synthétiques a été publiée par David Huron (2013) sous le titre « On the Virtuous and the Vexatious in an Age of Big Data ». Sans m'attarder trop longtemps sur cet enjeu, il me sera simplement permis d'insister sur le fait que toute recherche sur un contenu musical accessible en ligne est soumise à des problèmes d'ordre méthodologique que le théoricien a bien cernés, entre autres la question de leur expansion et de leur accumulation dans le temps tout autant que leur accessibilité, leur instantanéité, leur contrôle, leur manipulation, bref leur grande variabilité et aussi leur caractère parfois éphémère et instable. Ainsi, une vidéo visionnée sur un site comme YouTube peut être à la base de données recueillies sans garantir qu'elle sera encore accessible demain, dans un an, voire dans plusieurs décennies⁶ ; en revanche les données sécurisées sous forme de publication officielle ou conservées à des fins de consultation (par exemple les documents officiels, les archives, etc.) sont plus stables et donc plus faciles à circonscrire. Par conséquent, quand un·e chercheur·euse décide de se lancer dans une étude portant sur du contenu en ligne, il·elle prend aussi le risque que ce contenu se transforme rapidement ou disparaisse. Dans le cas de la présente étude, certains *mashups* portant sur Stravinski diffusés il y a quelques années et dont je peux me rappeler de mémoire ont été supprimés de la toile. D'où l'importance de transmettre le plus d'informations possible quand il s'agit d'étudier un contenu numérique, les traces écrites permettant d'évoquer ledit contenu en cas de retrait.

À la lumière de ces indications, on comprend que l'idée même de réaliser la médiagraphie des ressources disponibles sur YouTube en ce qui concerne Stravinski relève de l'improbabilité, à moins bien sûr de développer un logiciel pour y parvenir selon des critères clairement définis. La recherche a néanmoins tenté de regrouper à l'été 2019 : 1) les œuvres selon une division avant-Première Guerre/entre-deux-guerres/après-Seconde Guerre ; 2) les documentaires ; 3) les pratiques de type arrangement, *mashup*, parodie ou autres⁷. Le problème relève encore une fois de l'accumulation des données, car le temps où s'effectue la recherche est soumis à une forte contingence, soit une situation qui peut être complètement différente quelques semaines après la saisie des données. Mais il n'en demeure pas moins que certains contenus sont stabilisés en ce qui concerne les œuvres, ce qui est le cas par exemple de certaines interprétations phares du répertoire de Stravinski qui ont été transposées en MP3 pour ensuite être mises à la disposition de la communauté YouTube, par exemple plusieurs des versions du *Sacre du printemps* enregistrées ou données en concert pendant le second xx^e siècle⁸. Le fait que certaines de ces vidéos

6 Comme le rappellent Yves Dorémieux et Camille Moreddu en ce qui concerne les bases de données en musiques populaires : « Si [YouTube] regorge de matériaux fascinants, ils sont en général complètement sous-documentés, non classables, et leur pérennité n'est pas garantie » ([Dorémieux et Moreddu 2021](#), p. 28).

7 Je remercie la jeune chercheuse Vicky Tremblay qui m'a assisté pour ce travail dans le contexte d'une bourse d'Initiation à la recherche remise par l'OICRM. Les données qu'elle a assemblées dans le cadre de cette bourse se sont avérées très importantes pour la suite de cette étude.

8 L'article de Philippe Lallite publié dans le présent numéro propose en annexe un corpus assez exhaustif des principaux enregistrements de l'œuvre. Bon nombre de ces versions sont facilement

aient quelques années d'âge – certaines remontent aux premières années de YouTube – laisse à penser qu'un certain contenu rattaché aux œuvres s'est stabilisé. Il en va de même des pièces d'archive audiovisuelles dans lesquelles apparaît Stravinski, ces dernières étant nombreuses dans les années 1950 et 1960 alors que la télévision était en pleine expansion et que les documentaristes savaient pertinemment qu'il·elle·s pouvaient enregistrer sur pellicule quelques images d'un compositeur devenu alors légendaire. Un exemple illustrant très bien cette réalité est le contenu provenant de la série de télévision *Wisdom* diffusée sur NBC (donc aux États-Unis) de 1956 à 1965 et mettant en vedette des personnalités connues dans différents domaines, dont les arts. D'une durée de 30 minutes, l'émission met en scène Stravinski dès sa première année de diffusion sous le titre « [A Conversation with Igor Stravinsky](#) »⁹. Document d'archives incontournable et révélateur de la personnalité de Stravinski, on le retrouve sur YouTube depuis le 14 août 2016 grâce à un youtubeur du nom de John Randolph – la vidéo compte plus de 590 042 à vues, 14 000 « j'aime » et 920 commentaires¹⁰. Le titre est bien sûr tiré des échanges avec Stravinski réalisés par Robert Craft et dont le premier volume conserve le même titre (Stravinski et Craft 1959a), ce pour quoi l'émission met en scène les deux amis.

On voit ici le virage numérique que prend l'héritage de Stravinski lorsqu'une telle vidéo, auparavant accessible dans des lieux confinés comme des bibliothèques spécialisées, est désormais accessible au plus grand nombre, en plus de la performance des usager·ère·s avec l'ajout de commentaires ou simplement la découverte de son personnage et une entrée dans l'exégèse de son œuvre – on peut s'imaginer, par exemple, de jeunes étudiant·e·s en musique devant réaliser un travail sur Stravinski et pouvant dès lors écouter ce contenu audiovisuel. Enfin, les pratiques portant sur l'œuvre de Stravinski en se l'appropriant pour la réinterpréter, l'arranger, l'altérer, bref en faire un contenu nouveau et original à travers le dispositif de transformation numérique que permet YouTube, se sont avérées les plus fascinantes et riches, mais aussi les plus soumises aux contingences de la numérimorphose que subit l'œuvre de Stravinski. Il est temps de s'attarder aux *mashups* consacrés à son ballet de 1913 pour mieux voir de quoi il retourne.

DÉSACRALISER *LE SACRE DU PRINTEMPS* PAR LE MASHUP

Le *mashup* évoque autant la musique à l'ère numérique qu'il en porte les possibilités esthétiques. Les termes provenant de l'anglais « *mash* » pour « mixture » ou « réduction » dans un contenu uniforme (par exemple dans le cas d'une purée) et « *up* » dans le sens d'un déplacement ou d'une autre position (un autre niveau d'intensité, de volume, etc.), fusionnent en un seul mot pour situer une pratique musicale où

repérables sur YouTube, par exemple [Igor Marvevitch en 1957 avec le Philharmonia Orchestra](#), [Herbert von Karajan en 1977 avec le Berliner Philharmoniker](#) ou encore [Pierre Boulez en 1969 avec le Cleveland Orchestra](#).

9 Tous les hyperliens intégrés dans le texte et en note ont été vérifiés le 22 avril 2022.

10 Il est à noter que tous les chiffres rapportés dans cette étude pour les vues, les « j'aime » et les commentaires ont été compliés en date du 5 janvier 2022.

prend place une forme de collage de deux ou plusieurs contenus étrangers l'un à l'autre, l'idée étant de créer un nouveau contenu. Il en résulte une forme d'hybridation par la fusion des éléments choisis, la réussite de la manœuvre venant de la synchronicité obtenue. Nick Prior le définit comme « un genre musical hybride » issu d'« un mélange de styles, chansons ou d'albums fondus en un seul morceau », la particularité étant qu'il s'agit « de compositions uniques composées d'éléments provenant d'une ou de plusieurs chansons appartenant à des genres ou périodes disparates » (Prior 2012, p. 85) – ou pour employer la formule de Mark Katz : « A + B = MASHUP » (Katz 2010, p. 165). Si le *mashup* appartient bel et bien à l'univers numérique, la pratique qu'il suppose n'est pas nouvelle en soi puisque la rencontre de contenus musicaux différents dans le but d'en créer un nouveau se retrouve à plusieurs moments de l'histoire de la musique occidentale, qu'on pense au *cantus firmus* ou au *quodlibet* (Katz 2010, p. 165-174 ; Brunet 2018, p. 23-29). L'héritage de l'échantillonnage (le *sampling*) doit aussi être pris en considération, car l'esthétique hip-hop avec le travail des DJs a également comme fondement d'utiliser du matériel préexistant pour le remixer ou le refondre dans de nouveaux morceaux, bref d'opter pour une forme composite à partir de contenu audio qui se trouve manipulé et donc recontextualisé (Miclet 2018). C'est pourquoi Prior met en relief l'héritage du hip-hop pour situer le *mashup* tout en insistant sur le niveau atteint dans la culture numérique par rapport « à des associations d'artistes improbables dans les fenêtres des séquenceurs numériques » (Prior 2012, p. 86). C'est que le *mashup*, contrairement à la finalité esthétique de l'échantillonnage avec un résultat sonore cohérent (une forme complète pour le morceau ou la chanson), est beaucoup plus parcellaire en proposant de courts extraits ou des fragments et en cherchant à étonner ou à épater, autrement dit à engendrer un effet par la rencontre d'univers parfois aux antipodes.

Par ailleurs, il importe de préciser que le *mashup* trouve des antécédents esthétiques dans des pratiques de musique contemporaine qui se sont aussi intéressées à l'œuvre de Stravinski. Le cas le plus emblématique est le compositeur canadien John Oswald avec son projet portant le nom de *Plunderphonics*. Bien que ce projet ait vu le jour bien avant l'arrivée d'Internet et qu'il ait fait l'objet d'une conférence donnée à Toronto en 1985 avec en toile de fond l'enjeu de la reproduction sonore que permettent les technologies audio (Oswald 1985), il est d'un grand intérêt ici puisque le compositeur travaille sur des éléments sonores reconnus (sous forme de citations audio) dans le but de produire une nouvelle œuvre. Le geste artistique n'est pas loin du *mashup* dans la mesure où Oswald recherche les « possibilités interactives » que lui offre le contenu audio préexistant tout en faisant appel à son statut d'« auditeur » pour « expérimenter »¹¹. L'accent est mis sur l'appropriation d'un contenu enregistré tout autant que le besoin d'emprunter qui caractériserait tout geste artistique – Stravinski est cité en exemple, lui qui disait souffrir de kleptomanie musicale (Stravinski et Craft 1959b, p. 110). C'est ainsi que le compositeur russe est à l'origine d'un travail de cette nature qu'Oswald fait paraître en 1988 sous le titre *Plunderphonics EP*. Intitulée *Spring*, la dernière pièce du EP propose sa lecture du *Sacre du printemps* fondée sur des parties de

11 « Interactive possibilities ». « As a listener my own preference is the option to experiment » (Oswald 1985).

l'œuvre sous forme de collage avec des manipulations audio, dont les plus perceptibles sont la juxtaposition de certaines parties et l'accélération du tempo pour d'autres – on y reconnaît, par exemple, des extraits de *tutti* orchestraux comme ceux provenant du « Cortège du sage » et de la « Danse sacrée », la mélodie d'ouverture de l'œuvre au basson ou encore l'introduction aux « Rondes printanières ». S'agit-il de l'un des premiers ou sinon le premier *mashup* portant sur *Le Sacre du printemps* ? Si la réponse à cette question dépasse le cadre de la présente étude, elle reste néanmoins d'un grand intérêt et montre comment l'œuvre de Stravinski a déjà servi d'inspiration à un travail de manipulation audio qui anticipe d'une certaine façon la pratique du *mashup*, mais dans une perspective beaucoup plus philosophique et professionnalisante.

En ce qui concerne le *mashup* à l'heure d'Internet, un premier exemple de rencontre improbable est celle entre Stravinski et Beyoncé. Avec un peu d'ironie, on pourrait dire qu'il s'agit de deux icônes de la culture musicale occidentale comprise au sens large, voire très large ! Présentée souvent comme la reine de la pop des années 2000 à 2010 avec à l'arrière-plan l'influence de la néo-soul et de la danse, l'ancienne vedette de Destiny's Child a connu une montée fulgurante dans les palmarès américains à partir de son premier album solo de 2003, *Dangerously in Love*. Sa chanson « [Single Ladies \(Put A Ring On It\)](#) » (parue sur l'album *I Am... Sasha Fierce*) a connu un énorme succès en 2008 ([classée n° 1 par le magazine Rolling Stone](#)), grâce entre autres à son vidéoclip. Et c'est justement ce dernier qui est à l'origine du *mashup* proposé par Stephen Rathjen le 29 mars 2015 sous le titre « [Beyonce in "Dance of the Single Young Girls" By Igor Stravinsky](#) », suivi du mot-clic #BeyonceAlwaysOnBeat – la vidéo cumule un total de 196 497 vues, 1 200 « j'aime » et 41 commentaires.

Ici, le *mashup* consiste à fondre un contenu musical dans un contenu visuel en cherchant une synchronicité entre les deux : chaque mouvement ou geste corporel de la vidéo de Beyoncé est amalgamé avec « Les augures printaniers » (du chiffre 13 au chiffre 21, soit les 59 premières mesures de la section¹²), ce qui correspond à la deuxième section de « L'adoration de la terre ». Le *mashup* fait ainsi 1 minute et 12 secondes et les contenus utilisés sont identifiés : la version du chef d'orchestre Louri Simonov cédée sous licence par The Orchard Music et le vidéoclip de Beyoncé. La réussite de ce *mashup* repose sur une composante qui vient justifier le rapprochement proposé : la danse, *Le Sacre du printemps* devant être dansé à l'origine comme ballet, tout comme la dance-pop proposée par Beyoncé. Si, bien sûr, les deux danses n'ont rien à voir l'une et l'autre, le rythme répétitif et motorique que l'on retrouve dans « Les augures printaniers » permet cette fusion, beaucoup plus que l'auraient permis d'autres œuvres de Stravinski comme *Les Symphonies d'instruments à vent*, ou de la même période comme *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. C'est dire que le contenu musical du ballet à travers ses composantes rythmiques et le contenu visuel de la vidéo à travers ses gestes chorégraphiés permettent d'aboutir à une fusion réussie et dont le but ultime est l'étonnement et une certaine parodie, ce dont font état les

12 Pour les extraits commentés provenant de la partition du *Sacre du printemps* avec les chiffres indicateurs, on peut s'en remettre à la version disponible sur YouTube (Leonard Bernstein avec l'Orchestre philharmonique de New York en 1958) avec le défilement de la partition, sous le titre « [Igor Stravinsky – The Rite of Spring \(1913\)](#) ». La partition est la [version révisée en 1947 et éditée par Boosey & Hawkes](#).

deux titres au début de la vidéo : « Beyoncsky » et « Dance of the Single Young Girls », Rathjen s'étant amusé du côté sémantique à fusionner Stravinski et Beyoncé de même que les titres de leurs pièces respectives. Et à l'inverse, un autre youtubeur (Francis Albert Russo) s'est adonné à une fusion de [la musique de Beyoncé avec une vidéo qui présente une version chorégraphiée du ballet de Stravinski](#), soit la [version réalisée en 1987 par le Joffrey Ballet \(une reconstitution de la chorégraphie originale de 1913 sous la supervision de Robert Joffrey\) et présentée par l'Orchestre du Théâtre national de Prague sous la direction d'Allan Lewis](#). Ici, c'est la musique de Beyoncé qui est accolée à la danse originale du *Sacre du printemps*. Bien que la synchronicité soit aussi au rendez-vous, le processus semble moins réussi, comme si temporellement le fait de passer de la musique de Stravinski à la vidéo de Beyoncé fonctionnait mieux que le procédé inverse. D'ailleurs, la vidéo contient 2 189 vues, 43 « j'aime » et 6 commentaires, l'intérêt étant donc moins concluant que pour le *mashup* original.

Les technologies numériques, par l'accessibilité du contenu musical sous forme compressée, donnent accès à une créativité individuelle portée par une esthétique du choc (les mondes qui se rencontrent) allant dans le sens de l'hétérogénéité. Certains des concepts mis de l'avant par Katz pour circonscrire la façon dont les technologies (autant analogiques que numériques) transforment la matière sonore peuvent être mis en valeur dans le cas du *mashup*, trois en particulier : la répétabilité (*repeatability*), la temporalité (*temporability*) et la manipulabilité (*manipulability* ; voir Katz 2010, p. 29-36, 36-41 et 47-54). Le premier concept situe la façon dont une fois emmagasinés sur un support, les sons peuvent être répétés à l'infini, que ce soit sous forme de disque ou de reprise de sons préexistants. Comme le *mashup* utilise du contenu déjà existant, cela en fait une source de répétition et donc de reconnaissance de ce qui a valeur d'artefact culturel, ici les notes du *Sacre du printemps* dans la culture occidentale. Le temps est transformé sous l'effet des technologies musicales en étant réduit, individualisé, répété, bref en faisant tomber les barrières propres à la performance physique dans un temps et un espace donnés, situation que l'environnement numérique accentue. Dans la rencontre d'univers esthétiques aussi différents que ceux proposés par Stravinski et Beyoncé, ce sont bel et bien les barrières temporelles que le *mashup* fait tomber, entre l'année 1913 et l'année 2008, entre le classique et le populaire, entre la partition et la vidéo, bref dans l'amalgame sonore obtenu et qui est uniquement possible à travers la temporalité de la phonographie et de la vidéo pour la fusion des contenus préexistants. Enfin, la manipulation sonore est le geste qui consiste pour l'utilisateur, à partir de son *home studio* que lui offre l'ordinateur, à s'adonner à la création d'un nouveau contenu sous forme de *mashup* en altérant du contenu audiovisuel qu'il a délibérément choisi à des fins esthétiques. Par les nouvelles sonorités et les nouveaux effets recherchés, l'utilisateur manipule les sons en « transcendant le temps, l'espace et les limites humaines [celles qui prévalaient avant l'arrivée des technologies numériques]¹³ » (*ibid.*, p. 47 ; ma traduction). Ce qui conduit certains à affirmer (par exemple Katz 2010, p. 171-172 ; Strachan 2017, p. 33) que la dimension amatrice de cette pratique doit être nuancée aux sus et faits

13 « Transcend time, space, and human limitations. »

des connaissances musicales préalables (par exemple la musique de Stravinski dans les cas analysés ici) des usager·ère·s qui pratiquent le *mashup* et des compétences (par exemple la maîtrise de logiciel comme Logic Pro) qu'il faut mettre à profit dans l'usage des technologies.

Les deux prochains exemples à l'étude abondent dans le même sens. Le premier est tout jeune, car il a été diffusé à partir du 20 juin 2021, ce qui explique sans doute son nombre de visionnements restreint pour le moment (à peine 249 vues avec 20 « j'aime » et 12 commentaires) : « [Stravinsky meets Steely Dan \(FM/Rite of Spring mashup\)](#) ». Fruit d'un travail du guitariste anglais Howard Wright¹⁴, le *mashup* propose une fusion entre un tube du groupe de rock américain Steely Dan et « Rondes printanières », soit la quatrième section de « L'adoration de la terre ». Ici, le *mashup* reprend la musique de Stravinski du chiffre 49 (donc à partir du *Sostenuto e pesante*) avec un fondu sonore (*fade out*) à partir du chiffre 54, donc au moment où la section change d'atmosphère avec l'annonce du *Vivo*. L'interprétation n'est pas identifiée et elle est fusionnée aux paroles de la chanson « [FM \(No Statistic At All\)](#) », soit la bande titre du film satirique *FM* de John A. Alonzo sorti en 1978 et portant sur les conflits internes d'une radio commerciale. Les paroles de la chanson tout comme le film coïncident avec la période de turbulence esthétique au sein du rock alors que les chaînes de radio FM sont obnubilées par les retombées de l'album rock (*album-oriented rock format*), ce que met en valeur le film, mais ce qu'ironise la chanson de Steely Dan. En outre, ce format a été l'une des sources de l'uniformisation du son rock et surtout de sa rentabilisation à travers la recherche du *big album* (ventes astronomiques comme dans le cas de l'album *Hotel California* des Eagles sorti en 1976 – voir Pirenne 2011, p. 351-356). Qu'est-ce qui justifie ce rapprochement entre *Le Sacre du printemps* et « FM (No Statistic At All) » ? Les informations données par Wright fournissent une indication assez claire de ce qui est recherché comme effet, lui dont la chaîne YouTube a pour but de proposer des vidéos « à propos des chansons de Steely Dan, des accords majeurs et des *mashups* audios. L'objectif est de créer un intérêt pour l'audio et les phénomènes musicaux¹⁵ » ([ma traduction](#)). Un détour vers son site personnel montre un guitariste admirateur du duo rock, en sorte que regrouper Stravinski et Steely Dan revient à montrer la valeur de la formation en lien avec l'héritage de Stravinski. Issus du jazz fusion, Donald Fagen et Walter Becker ont souvent été perçus comme des musiciens ne faisant pas de compromis et jouant sur des harmonies dites originales ou nouvelles, donc s'éloignant des couleurs harmoniques habituelles du rock. C'est pourquoi la caution esthétique du *mashup* est justifiée par l'usage de quintes parallèles¹⁶, dans la chanson comme dans « Rondes printanières ». Wright s'en explique ainsi : « Il y a une raison pour laquelle j'ai essayé cela. Quelque chose à voir avec les quintes parallèles, en toute

14 [Son site Internet](#) fournit plusieurs informations par rapport à ses intérêts musicaux et sa carrière de guitariste.

15 « About Steely Dan songs, mu major chords and some audio mashups. The focus is on interesting audio and musical phenomena. »

16 [L'analyse synthétique de la chanson proposée sur Wikipedia](#) en langue anglaise peut servir de point de repère.

franchise. Peu importe, j'apprécie le résultat¹⁷ » ([ma traduction](#)). L'harmonie de la chanson est effectivement construite par quintes parallèles dans les couplets, tout comme l'harmonie de « Rondes printanières » a recours aux quintes parallèles dans sa juxtaposition par blocs (par exemple le motif mélodico-rythmique qui domine la section à partir du chiffre 49)¹⁸. Si bien que le choix de croiser ces deux mondes sur la base de l'harmonie et du travail musical avec les outils technologiques relève davantage de l'approche d'un connaisseur – ici d'un [guitariste docteur en acoustique et psychoacoustique de la guitare](#). Le résultat est-il pour autant concluant ? Toute la difficulté de ce *mashup*, aussi intéressant soit-il sur le plan théorique, provient de la rencontre des paroles de la chanson avec en arrière-fond la musique des « Rondes printanières ». À tel point qu'on peut se demander si l'exercice est réussi, notamment le passage à partir duquel (au chiffre 53) la musique de Stravinski monte en intensité et à la suite de quoi on sent un manque de coordination. Toutefois, le contenu visuel doit aussi être pris en considération, les photos de Fagen et Becker se greffant à celles de Stravinski, tout comme la partition superposée à un contenu graphique que l'on pourrait qualifier de psychédélique (étoile rotative en couleurs prononcées, ou encore graphiques de type stroboscopique).

Le deuxième exemple découlant d'un résultat plus professionnel est le fruit du travail d'Adam Neely, youtubeur très connu dans le domaine de la théorie musicale et qui compte plus de 1,47 million d'abonné·e·s, ce qui est beaucoup pour un internaute qui propose des vidéos sous forme d'« essais, de leçons, de vlogs sur de nouveaux horizons en musique et théorie musicale » et qui s'affiche comme « appartenant à la ville de New York à titre de joueur de basse et de compositeur »¹⁹ ([ma traduction](#)). Sa chaîne comprenant toutes ces vidéos compte plus de 170 134 867 vues, en plus du fait que certaines vidéos abordent des sujets hautement polémiques comme celle intitulée « [Music Theory and White Supremacy](#) » (diffusée depuis le 7 septembre 2020 avec plus de 1 509 012 vues). Son *mashup* portant sur *Le Sacre du printemps* affiche la date du 31 mars 2017 et porte le titre « [All Star, but its the rite of spring by igor stravinsky](#) ». Avec un total de 395 267 vues, 13 000 « j'aime » et 751 commentaires, cette vidéo reprend la mélodie d'ouverture de l'œuvre stravinskienne au basson sur les paroles de la chanson « [All Star](#) », tube lancé en mai 1999 par le groupe de pop rock américain Smash Mouth. La chanson a connu un grand succès à l'époque, entre autres par son couplage avec le film de super héros *Mystery Men* lancé la même année²⁰ – elle apparaît dans le film tout comme les protagonistes du film apparaissant dans le vidéoclip. L'ironie est que les paroles traitent de vedettariat pour un groupe qui a été par la suite qualifié de « *one-hit wonder* », autrement dit dont la renommée n'a reposé que sur le succès de cette chanson.

17 « *There was a reason I tried this. Something to do with parallel 5ths, honest. Anyway, I enjoyed the result.* »

18 Pour l'organisation de la matière par blocs dans la musique de Stravinski et les enjeux qui s'ensuivent du côté de la forme, voir les travaux de Jonathan Cross (1998, p. 17-33).

19 « *Essays, lessons and vlogs on new horizons in music and music theory* ». « *NYC based bass player and composer* ».

20 Voir : [https://en.wikipedia.org/wiki/All_Star_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/All_Star_(song)).

Le *mashup* de Neely est un peu conventionnel en ce qu'il repose sur une technique maintes fois rencontrée sur YouTube en ce qui concerne le *mashup* : les paroles et le vidéoclip d'une chanson fondus au sein d'une musique provenant d'un autre univers. Le résultat apparaît simple en apparence puisque les premières paroles chantées par Steve Harweel le sont sur la mélodie d'ouverture du *Sacre du printemps*. Mais c'est bien en apparence, car il ne s'agit pas tant d'un enregistrement que d'une reproduction de la mélodie au synthétiseur, ce qui lui confère une autre articulation temporelle et surtout une sonorité plus déconstruite et décousue. La particularité vient de la synthèse mélodique proposée par Neely en fusionnant différents passages, ces derniers prenant une valeur synecdotique par rapport aux mélodies de l'œuvre. Ce sont ainsi les neuf premières mesures au basson qui sont utilisées dans les 32 premières secondes de la vidéo, suivies d'un tuilage entre les trois dernières mesures de l'introduction et les huit premières mesures de « Augures printaniers » jusqu'à la 48^e seconde ; jusqu'à ce moment-là les images utilisées sont celles du vidéoclip de Smash Mouth. À la 46^e seconde, lesdites images sont superposées aux images du film *Fantasia* (1940) (soit les scènes où est utilisée l'œuvre de Stravinski avec [la naissance de la terre suivie des combats entre dinosaures](#)). À ce moment précis, la mélodie change à nouveau pour reprendre la mélodie de quatre mesures au cor français (chiffre 25 de « Augures printaniers »), suivie à nouveau d'une coupure à la 53^e seconde se basant sur les premières mesures de la « Danse sacrée » de la deuxième partie de l'œuvre (« Le sacrifice ») avec les 15 premières mesures (chiffre 142 à 145), jusqu'à 1 minute et 6 secondes. Enfin, pour les 5 dernières secondes, le rythme saccadé si caractéristique de la « Danse sacrée » est utilisé, mais dans la formule accentuée aux cordes telle que Stravinski la travaille dans les quatre mesures apparaissant au chiffre 154. Les paroles de la chanson utilisées sont celles provenant du premier couplet (4 vers + 8 vers) et du premier refrain (4 vers), la première phrase du refrain étant reprise pour conclure. Mais à y regarder de plus près, les quatre premiers vers sous forme d'introduction sont amalgamés à l'extrait provenant de l'introduction du ballet alors que les huit vers suivants du couplet sont chantés sur « Augures printaniers ». Le dernier vers qui est chanté sur la mélodie provenant du cor français fait office de transition vers le refrain qui, lui, fusionne avec les passages identifiés de la « Danse sacrée ». Le *mashup* est donc clairement construit à travers un sens narratif en condensant quelques éléments mélodico-rythmiques du ballet tout en reprenant les principales paroles de la chanson. Trois faits en résultent pour situer la teneur esthétique de la proposition de Neely : 1) le séquençage choisi est particulièrement bien synchronisé et vient en quelque sorte magnifier le travail de juxtaposition à la base de l'écriture par blocs de Stravinski, ce qui permet d'en faire autant avec les paroles de la chanson « All Star » ; 2) le travail relève d'une pratique clairement avancée, entre autres parce que le tout est interprété au synthétiseur selon des extraits du *Sacre du printemps* délibérément choisis et qui sont facilement reconnaissables à l'audition ; 3) enfin le choix de « All Star » comme chanson provenant de la pop n'est pas le fruit du hasard puisque les paroles évoquent la quête de vedettariat, l'œuvre avant-gardiste croisant alors la superficialité rattachée au fait de vouloir être connu pour simplement briller aux yeux des autres.

Les trois *mashups* analysés ici sont représentatifs de ce qu'on retrouve sur YouTube dans la reprise de matériel provenant de l'œuvre de Stravinski. Par le travail que proposent ces youtubeurs, le *mashup* ayant recours à la musique de Stravinski et à l'univers des musiques populaires en arrive à déconstruire ce qui était, auparavant, deux mondes différents et étrangers l'un à l'autre, par exemple la musique d'avant-garde et la pop. Comme le montre particulièrement bien le *mashup* de Neely, l'ironie d'une telle rencontre entre univers distinctifs fait de la fusion stylistique un moment particulier accessible uniquement sur le web, la résultante étant de rappeler que Stravinski est aussi une vedette de la culture occidentale. Un autre *mashup* propose, par exemple, un amalgame de plusieurs musiques dont seule celle de Stravinski provient de l'univers classique : « [Notorious B.I.G. x Stravinsky x Ozzy Osbourne x Puff Dady – Mo Money, Mo Stravinsky \(Mashup Video\)](#) » de Steve Hackman diffusé depuis le 25 septembre 2017. Encore une fois, l'héritage de Stravinski à travers *Le Sacre du printemps* est transformé en artefact culturel au sein de la culture populaire, notamment ici par la superposition de la « Danse sacrée » avec la chanson « [No More Tears](#) » (*No More Tears*, 1991) de Ozzy Osbourne, la distorsion et la dissonance du heavy métal trouvant comme complices la dissonance et l'intensité du ballet de 1913. Il y a ici une véritable célébration de Stravinski puisque des images d'archive provenant du documentaire de 1957 discuté plus haut sont mises en valeur, en plus du geste désinvolte voire « cool » que suppose le « Mo Stravinsky » – ce geste dénote une familiarité et une forme de désacralisation de son héritage. D'autres propositions disponibles sur YouTube, sans nécessairement être des *mashups*, poursuivent un travail similaire : par exemple la « Danse sacrée » accompagnée de jouets sous le titre « [The Rite of Spring Toy Orchestra](#) » ; [l'œuvre complète arrangée pour deux guitares électriques avec distorsion](#) ; un arrangement sous forme humoristique des formules rythmiques et des motifs mélodiques des « Augures printaniers » (par exemple l'ostinato au premier violon de la fin de l'introduction – *ré*, *si*, *mi*, *si* – repris à la clarinette ou le motif en tétracorde mineur descendant au basson et à la clarinette) pour claquements de mains, voix et piano par les [Fabulous Bäckström Brothers](#) ; ou encore un [arrangement pour deux mélodicas](#) de plusieurs passages mélodiques (à la façon Neely avec « All Star ») par deux musiciens habillés de façon grotesque (de style *Les Pierrafeu*) pour se moquer du primitivisme de l'œuvre (par exemple l'usage d'un os ou d'un bâton préhistorique). Si encore bien d'autres exemples comme ceux-ci pourraient être résumés, l'important est qu'ils montrent la façon dont le ballet phare de Stravinski suscite l'intérêt des mélomanes-internautes et est investi d'un sens particulier dans sa réappropriation populaire. Certes, les pratiques numériques originales comme celles accessibles sur YouTube ont fait place « à une multitude de styles temporaires en constante composition et décomposition » (Prior 2012, p. 84), pour reprendre les mots de Prior, l'hybridation et l'éphémère étant au cœur de ces pratiques. En s'en remettant aux constats établis par Barry Sandywell et David Beer (2005) par rapport à la culture de la métamorphose (*morphing*) que permet l'univers numérique, le sociologue anglais parle de « micro-genres et sous-genres » (Prior 2012, p. 85) pour qualifier le résultat sonore découlant du *mashup*. Il faut donc, pour conclure, questionner la valeur de cette pratique par rapport à l'héritage de Stravinski.

CONCLUSION : LA VALEUR NUMÉRIQUE DU *SACRE DU PRINTEMPS*

Les exemples discutés dans cette étude concernant la circulation numérique de Stravinski ne sont que la pointe de l'iceberg de sa présence sur YouTube, et encore plus de sa présence sur le web. Cette circulation a pour conséquence de valoriser son œuvre en mettant à l'avant-plan une offre spécifique, par exemple l'accès sur YouTube de certaines interprétations clés en format *streaming*, des archives audiovisuelles présentant le compositeur, des reprises de contenu musical sous forme d'arrangement ou de *mashup* de ses œuvres clés comme *Le Sacre du printemps*. Et cette valorisation de son œuvre est d'autant plus forte que la localisation n'est pas physique, mais bien numérique, donc accessible à tout moment et en tout lieu via Internet. La localisation virtuelle renforce donc la circulation de son œuvre tout autant que sa valorisation, pour autant bien sûr que les internautes décident de s'investir dans la musique de Stravinski en la diffusant (concerts enregistrés, contenu transformé en MP3, etc.), en la transformant (arrangements d'œuvres, *mashups*, etc.), en la consommant et en la commentant (visionnements, « j'aime », commentaires, etc.), ce qui est le cas de certaine·s youtubeur·euse·s. À titre comparatif, une œuvre d'avant-garde aussi incontournable que le *Pierrot Lunaire* de Schoenberg est bel et bien présente sur YouTube, à ceci près que les enregistrements de disques et de concerts ont beaucoup plus la cote que les arrangements ou les *mashups*²¹. C'est que la répétition rythmique sous forme de statisme au fondement de plusieurs passages du *Sacre du printemps* se prête davantage à une fusion stylistique où intervient un travail de synchronisation et de découpage par plans rythmiques et sections dans le collage recherché avec les chansons (par exemple « All Star ») ou les images (par exemple « Single Ladies (Put A Ring On It) ») choisies.

S'il faut par ailleurs être prudent dans la façon de circonscrire le virage numérique en nuancant son impact et surtout en rappelant que la relation à la musique ne se vit pas seulement par l'intermédiaire de la toile, ce que nous invite à prendre en considération Maisonneuve dans une étude récente sur la découverte musicale à l'ère numérique – elle insiste, entre autres, sur la persistance des « échanges matériels » et des « réinvestissements nouveaux » (Maisonneuve 2019, p. 72-73) chez les jeunes –, il est néanmoins permis d'affirmer que le numérique recompose notre relation à la musique et que, dans le cas de la musique classique, il nous invite à considérer comment la circulation des œuvres et l'héritage des compositeur·rice·s se transforment et se renouvellent au fil des investissements mis en place par les internautes. Si on ne peut guère parler de déterminisme numérique, on peut en revanche parler de transformation numérique de certaines œuvres du répertoire comme *Le Sacre du printemps*. Ce fait est d'autant plus important que le ballet de 1913 a souvent été présenté comme le cas paradigmatique de la modernité avec sa dimension rituelle et l'influence exercée sur les générations futures (Taruskin 2003). En reprenant cette œuvre sous forme de *mashup*, les usager·ère·s de YouTube posent donc un geste fort

21 Aucun exemple de *mashup* n'a été trouvé pour cette œuvre, son contenu dont la dissonance posant sans doute plusieurs défis pour en arriver à une fusion stylistique.

en la mettant en valeur, en la choisissant comme une œuvre clé du répertoire, ce qui engendre un double mouvement de célébration et de désacralisation. Des youtubeurs comme Rathjen, Wright et Neely s'accordent ainsi le passe-droit d'utiliser le matériel de Stravinski pour mieux en montrer la valeur à la fois culturelle et sonore dans un contexte de métamorphose et de recomposition que permet le *mashup*²². En sorte que Stravinski autant que son ballet de 1913 deviennent des artefacts culturels investis de significations particulières sur YouTube, par exemple la mise en perspective des quintes parallèles et des rythmes sous forme de gestes synchronisés tout comme la rencontre improbable d'univers étrangers. Ainsi le ballet phare de Stravinski se retrouve-t-il dans ce cas précis l'objet d'une transformation qui consiste à le désacraliser, mais aussi à lui accorder une nouvelle valeur culturelle. *Le Sacre du printemps* trouve donc bel et bien un écho particulier dans la numérimorphose des premières décennies du XXI^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE²³

- Benghozi, Jean-Pierre (2011), « Économie numérique et industries de contenu. Un nouveau paradigme pour les réseaux », *Hermès*, vol. 59, n° 1, <https://doi.org/10.3917/herm.059.0031>.
- Blaukopf, Kurt (2003), *Musical Life in a Changing Society. Aspects of Music Sociology*, Portland, Amadeus Press.
- Boulez, Pierre (1995), *Points de repère. Tome I, Imaginer*, nouvelle édition entièrement refondue, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- Brunet, Alain (2018), *La misère des niches. Musique et numérique, alerte sur les enjeux d'une mutation*, Montréal, Éditions XYZ.
- Cross, Jonathan (1998), *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dorémieux, Yves, et Camille Moreddu (2021), « Une préhistoire des *Popular Music Studies*. Fonder la *folk music* comme objet des sciences sociales dans les États-Unis des années 1930 », *Volume !*, vol. 18, n° 2, <https://doi.org/10.4000/volume.9424>.
- Granjon, Fabien, et Clément Combes (2007), « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux*, n° 145-146, p. 291-334, www.cairn.info/revue-reseaux1-2007-6-page-291.htm.
- Grenier, Line (2007), « Circulation, valorisation et location de la musique pop planétaire. Le cas Céline Dion », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 5. L'unité de la musique », Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 286-312.

22 Je dis bien « le passe-droit », car les droits d'auteur ne sont pas respectés dans la plupart des *mashups* étudiés ici – exception faite de l'usage du contenu audio du *Sacre du printemps* par Rathjen. Même si cet enjeu du respect de la propriété intellectuelle dépasse le cadre de la présente étude, il me sera permis de souligner le fait que les micro-genres comme le *mashup* s'inscrivent dans une logique de piratage que suppose le geste de s'approprier les artefacts culturels déjà existants. Cet enjeu est abordé par Oswald dans son essai sur les *Plunderphonics* (1985), le compositeur questionnant les limites entre l'emprunt légalement accepté et celui non accepté mais duquel pourra découler une nouvelle œuvre. La culture du *mashup* reprend donc cette logique d'une libre appropriation du matériel musical diffusé sur support à des fins de création artistique.

23 Tous les hyperliens ont été vérifiés le 22 avril 2022.

- Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve, et Émilie Gomart (2000), *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.
- Huron, David (2013), « On the Virtuous and the Vexatious in an Age of Big Data », *Music Perception*, vol. 31, n° 1, p. 4-9.
- Katz, Mark (2010), *Capturing Sound. How Technology has changed Music*, édition révisée, Berkeley, University of California Press.
- Le Guern, Philippe (2012), « Irréversible ? Musique et technologie en régime numérique », *Réseaux*, n° 172, p. 29-64, <https://doi.org/10.3917/res.172.0029>.
- Le Guern, Philippe (2018), « Le virage numérique, un tournant pour l'étude des musiques populaires ? », *Transposition. Musique et sciences sociales*, Hors-série 1, <https://doi.org/10.4000/transposition.1701>.
- Maisonneuve, Sophie (2019), « L'économie de la découverte musicale à l'ère numérique. Une révolution des pratiques amateurs ? », *Réseaux*, vol. 213, n° 1, p. 49-81, <https://doi.org/10.3917/res.213.0049>.
- Miclet, Brice (2018), *Sample ! Aux origines du son hip-hop*, Marseille, Le mot et le reste.
- Neff, Severine, Maureen Carr, et Gretchen Horlacher, avec John Reef (2017), *The Rite of Spring at 100*, Bloomington, Indiana University Press.
- Oswald, John (1985), « Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative », www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html.
- Pirenne, Christophe (2011), *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard.
- Prior, Nick (2012), « Musiques populaires en régime numérique. Acteurs, équipements, styles et pratiques », *Réseaux*, vol. 172, n° 2, p. 66-90, <https://doi.org/10.3917/res.172.0066>.
- Sandywell, Barry, et David Beer (2005), « Stylistic Morphing. Notes on the Digitalisation of Contemporary Music Culture », *Convergence*, vol. 11, n° 4, p. 106-121.
- Strachan, Robert (2017), *Sonic Technologies. Popular Music, Digital Culture and the Creative Process*, New York/London, Bloomsbury.
- Stravinsky, Igor, et Robert Craft (1959a), *Conversations with Igor Stravinsky*, New York, Doubleday.
- Stravinsky, Igor, et Robert Craft (1959b), *Memories and Commentaries*, Berkeley, University of California Press.
- Taruskin, Richard (1997), *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- Taruskin, Richard (2003), « Stravinsky and Us », dans Jonathan Cross (dir.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 260-84.
- Trottier, Danick (2011), « Déconstruire les mythes musicaux. Le moment Richard Taruskin dans les études stravinskiennes », *Filigrane. Musique, esthétique, science, société*, <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=282>.