



HAL
open science

Donner à voir le geste de reprise : logiques numériques de mise en collection, de classement et d'annotation de la musique enregistrée

Romain Vindevoghel

► To cite this version:

Romain Vindevoghel. Donner à voir le geste de reprise : logiques numériques de mise en collection, de classement et d'annotation de la musique enregistrée. Sciences de l'information et de la communication. 2017. dumas-02512376

HAL Id: dumas-02512376

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02512376>

Submitted on 19 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Master 2 Recherche

Mention : Information et communication

Spécialité : Recherche et développement

Donner à voir le geste de reprise

Logiques numériques de mise en collection, de classement et
d'annotation de la musique enregistrée

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Joëlle Le Marec

Nom, prénom : VINDEVOGHEL Romain

Promotion : 2016-2017

Soutenu le : 27/09/2017

Mention du mémoire : Très bien

Remerciements

A ma tutrice, Joëlle Le Marec, dont la patience, l'écoute, la disponibilité, les conseils et les encouragements m'ont aidé, tout au long de l'année, à mener à bien ce travail de recherche.

A Dominique Cotte, qui a accepté de faire partie du jury de soutenance.

A l'équipe pédagogique du master recherche, pour sa disponibilité et ses conseils qui m'ont été d'une aide précieuse pour définir le sujet de ce mémoire.

A mes parents, pour m'avoir soutenu durant la rédaction de ce mémoire et pour m'avoir permis de le réaliser dans les meilleures conditions possibles.

A Ivan Piccon, pour son aide précieuse dans les premiers temps de ce travail de recherche, pour ses relectures et ses encouragements.

A l'ensemble de la promotion 2016/2017 du master recherche, pour m'avoir fait découvrir des thématiques de recherche passionnantes, pour ses encouragements et pour son soutien sans faille.

Sommaire

Remerciements.....	1
Introduction.....	3
I - La collection et ses objets : recomposer le réel pour le représenter.....	14
1 - Les termes utilisés pour parler des collections, témoins d’imaginaires structurant les sites et leur projet.....	15
La collection et la présentation du site : les « data » au service d’un « savoir objectif ».....	15
La fonction de recherche : logiques physiques et exploration numérique.....	20
2 - Le classement : catégoriser, hiérarchiser, organiser la collection et ses objets.....	29
Les catégories, à la fois grilles de lecture et visions du monde singulières.....	29
La hiérarchisation et la différenciation des informations, premiers éléments de la modélisation des relations phonographiques.....	33
3 - Les objets.....	36
L’étendue du savoir : ce que les sites nous apprennent sur leurs objets.....	36
Les plate-formes mobilisées : accéder aux objets et les collectionner , à l’intérieur des sites et en dehors.....	39
II – Le rôle des utilisateurs, entre contribution et exploration.....	43
1 - La mise en collection : collecte et processus de validation.....	44
L’appel à contribution : quand l’utilisateur devient collectionneur.....	44
Les règles de contribution ou l’émergence de pratiques anthologiques collectives.....	46
Le processus de validation et la distinction entre utilisateur et membre de l’équipe du site... ..	48
2 - Les forums et espaces de discussion.....	51
L’organisation du forum : organiser la parole pour organiser la collection.....	51
La discussion autour de la discussion : la réflexivité des échanges au sujet de l’élaboration de la collection.....	54
3 - Pratiques anthologiques individuelles et collectives.....	58
Le classement et les informations disponibles sur les utilisateurs permettent d’observer les pratiques anthologiques valorisées par les sites.....	59
Les historiques personnels, des contributions à la collection aux goûts musicaux.....	60
L’indexation collective : une forme de production de la structure de la collection par les utilisateurs.....	62
III – Donner à comprendre le geste de reprise.....	65
1 - Au-delà de la reprise : une approche des relations phonographiques.....	66
Définir les relations de familiarité entre les œuvres musicales.....	66
Nommer, désigner, différencier les relations phonographiques.....	68
Le jeu comme tentative de définition des relations phonographiques.....	71
2 - Donner à voir, donner à comprendre.....	74
Matérialiser le geste de reprise, modéliser les relations phonographiques.....	74
L’utilisation de la temporalité dans la modélisation des relations phonographiques.....	76
3 - L’irréductible sémiotique.....	81
L’intentionnalité de l’artiste, au cœur du geste de reprise.....	81
La subjectivité de l’auditeur, élément central de l’appréciation de la reprise.....	82
Conclusion.....	84
Bibliographie thématique.....	86

Introduction

La musique enregistrée est, pour le chercheur en sciences de l'information et de la communication, un objet à la fois profondément complexe et relativement simple d'accès. Située hors des limites du langage, qui ne peut que difficilement en rendre compte, la musique peut pourtant être abordée dans une perspective communicationnelle, pour peu que l'on s'intéresse avant tout à sa matérialité : l'enregistrement offre au chercheur une prise sur un objet qui ne cesse de se dérober à lui et amène avec lui un ensemble riche de pratiques et d'acteurs en constant renouvellement. Ainsi, évoquer la musique enregistrée, c'est faire référence à une multitude de processus complexes – création, production, diffusion, promotion – et d'acteurs – musiciens, techniciens, chercheurs, acteurs médiatiques, entreprises et ce que nous pourrions appeler des « auditeurs », catégorie floue renvoyant aussi bien au mélomane le plus expérimenté qu'à une personne peu intéressée par la musique.

La musique enregistrée est omniprésente et donne lieu, en sociologie ou ailleurs, à des réflexions sur des usages particuliers, de la « consommation de biens culturels » à la « collection », notion sur laquelle nous reviendrons tout au long de ce mémoire. Elle est d'autant plus présente dans notre quotidien qu'elle se dématérialise, ou plutôt qu'elle entre dans de nouvelles formes de matérialités et amène avec elle un renouvellement de certains usages. Ainsi les algorithmes des plate-formes de streaming influencent-ils notre manière de découvrir la musique, voire ce que nous découvrons de la musique. L'élaboration de collections, lorsqu'elle repose sur le téléchargement et l'accumulation de fichiers mp3, débouche sur des enjeux profondément différents de ceux associés à des collections de vinyles ou de CD. Enfin, le passage des supports physique de reproduction et de diffusion de la musique enregistrée à des supports numériques entraîne avec lui un questionnement des formats jusqu'ici utilisés pour présenter la musique enregistrée, que ce questionnement provienne de l'industrie musicale elle-même – le cas de la popularisation des playlists par Spotify par exemple – ou qu'il soit lié aux pratiques des auditeurs – le téléchargement de fichiers mp3 permettant de construire des collections en contournant le format de l'album.

Ces mutations sont séduisantes pour le chercheur, qui peut y voir une forme d'actualité, de nouveauté permanente, renforcée par des discours d'escorte qui prophétisent la disparition inéluctable du support précédant celui censé correspondre à notre époque : le mp3 signerait la mort du CD comme ce dernier aurait signé la mort du vinyle avant lui. Par ailleurs, s'il est difficile de

parler de musique, la musique parle à chacun de nous de la plus intime des manières, et il n'est pas aisé de résister à l'envie d'ériger ses passions en objet de recherche, et de traiter des cas les plus singuliers comme de vérités générales.

Pourtant, se concentrer sur cette actualité et cette singularité, c'est oublier – peut-être trop rapidement – que certains questionnements autour de la musique enregistrée, formulés pour certains au milieu du XX^{ème} siècle, continuent de voir des chercheurs proposer des réponses et des travaux permettant d'en appréhender certains aspects. Nous pourrions citer ici le cas de Philippe Manoury, compositeur et professeur au collège de France, qui mène une réflexion sur les modes de création « en temps réel » de la musique électronique et la reproduction de la musique enregistrée. Nous pourrions également citer John Seabrook, certes journaliste au *New Yorker* et non chercheur, mais dont l'enquête concernant ce qu'il appelle la « fabrique de la pop », propose d'étudier un mode particulier de création intimement lié à la musique enregistrée, où l'œuvre « finale » est constituée d'une multitude d'interprétations d'un même morceau – lui-même formé d'un assemblage de *verses* et de *hooks* composés séparément¹. On peut ajouter ici les réflexions d'Adorno et de Benjamin sur les industries culturelles et la question de la reproductibilité d'une œuvre d'art, ou certains travaux sur des expressions directement liées au passage d'une musique jouée à une musique enregistrée, comme la notion de « musique du monde » évoquée notamment par Emilie Da Lage-Py.

La musique enregistrée semble être un objet maîtrisé de notre quotidien, une composante banale de notre environnement, alors même que certaines des questions soulevées à son apparition ne sont toujours pas résolues et continuent d'être ravivées à chaque nouvelle révolution annoncée. Les notions de création, de reproduction, de circulation de la musique ont ainsi été transformées avec l'arrivée des techniques d'enregistrement, et les différentes innovations liées au numérique permettent davantage d'envisager ces questions sous un nouveau jour que d'en poser de nouvelles. Ainsi, la transformation des formats de la musique enregistrée, que nous avons déjà évoqué, permet certes de penser le lien entre la composition, l'éditorialisation et l'œuvre musicale elle-même, mais ces questions sont largement antérieures au développement du format mp3 par exemple. Nous pouvons ainsi souligner que la musique enregistrée a amené avec elle une modification majeure du régime d'auctorialité, qui a débouché sur le régime que nous connaissons aujourd'hui : dans un article intitulé « Des reprises aux compositions originales », Vincent Bullich montre que le régime d'auctorialité associant une œuvre musicale spécifique à un auteur particulier n'est une « *norme*

¹ John SEABROOK et Hervé LONCAN, *Hits!: enquête sur la fabrique des tubes planétaires*, Paris, La Découverte, 2016.

d'action communicationnelle » que depuis le milieu du XX^{ème} siècle, date approximative du développement massif de la musique enregistrée². Selon V. Bullich, l'émergence de la musique enregistrée s'est accompagnée de lois sur le *copyright* (aux Etats-Unis notamment) et du développement de dispositifs dédiés à sa diffusion – des labels et des radios par exemple – qui ont rendu possible le passage d'un régime d'auctorialité basé sur la reprise d'un répertoire largement partagé à celui se fondant sur l'association compositeur/interprète. En d'autres termes, il y a là un basculement qui s'opère, qui doit être analysé en tenant compte des éléments techniques, juridiques, économiques et culturels qui le composent : à partir du milieu du XX^{ème} siècle, la reprise devient une forme exceptionnelle de la musique, là où elle était la norme avant l'avènement de la musique enregistrée.

L'intérêt que nous portons à la reprise, et qui est en partie à l'origine de ce mémoire, est lié à ce basculement conséquent, qui s'est opéré rapidement, à une époque relativement proche de la nôtre – on peut ici souligner qu'il a eu lieu dans d'autres domaines artistiques, et en littérature notamment, il y a plusieurs siècles par exemple. Toutefois, il est également lié à la grande polysémie du terme « reprise ». Dans l'introduction du premier numéro de la revue *Volume !* consacré à la reprise³, Matthieu Saladin indique que la reprise en musique peut renvoyer à plusieurs réalités : « *hommage respectueux, critique du passé, témoignage d'une appartenance à une scène et/ou à une tradition musicales, pillage, récupération marchande, crédibilisation, parodie, cross over, pastiche, rituel d'apprentissage, exercice de style, ou encore identification du groupe de fans* »⁴. Ces différentes catégorisations de la reprise ne sont évidemment pas équivalentes – un rituel d'apprentissage ne comportant pas les mêmes enjeux qu'un hommage respectueux par exemple – et peuvent, dans certains cas, se combiner, ce qui complexifie et enrichit encore le champ d'étude qu'est la reprise.

En dépit de cette complexité, Matthieu Saladin donne dans cette introduction une définition relativement claire de la reprise. Selon lui, « *[q]uel qu'en soit le type, la reprise consiste à s'approprier un matériau disponible, du déjà-là et du déjà-entendu, un objet trouvé participant d'une mémoire plus ou moins partagée, qu'il s'agit de reformuler selon des logiques d'écart divers* »⁵. Dans cette définition, trois éléments nous semblent importants:

2 Vincent BULLICH, « Des reprises aux compositions originales », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 2, 15 octobre 2010, p. 15-29.

3 Matthieu SALADIN, « « Play it again, Sam » », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 1, 15 mai 2010, p. 7-18.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

- La notion d'appropriation, qui met la subjectivation au cœur du processus de reprise, qui devient alors un processus d'individualisation et d'énonciation (ou d'expression) de cette individualité : dès lors, on peut lier la notion d'appropriation à d'autres enjeux, comme par exemple les questions d'auctorialité et d'originalité ou l'imitation comme principe de création. Indiquons ici qu'un article de Christophe Kihm, présent dans le même numéro de *Volume !* que celui de Matthieu Saladin et intitulé « Typologie de la reprise »⁶, fait état de questionnements importants sur l'ontologie de la reprise et souligne notamment l'importance du corps du repreneur et de sa subjectivité dans une formule : « *refaire, c'est revivre* »⁷.

- La notion de « *mémoire plus ou moins partagée* » qui présente l'auteur de la version originale du morceau (ici, le « *matériau disponible* »), l'auteur de la reprise et l'auditeur comme ayant une culture commune à laquelle on peut se référer pour analyser objectivement la ou les reprises d'un même morceau. En rappelant que le morceau original fait partie d'une mémoire collective qui peut être considérée comme étant partagée par l'auteur d'une reprise et son auditeur, la définition de M. Saladin permet d'envisager que le geste de reprise effectué par un artiste ne le concerne pas uniquement et ne concerne pas uniquement ses valeurs et sa culture musicale, mais s'intègre dans un ensemble plus large dans lequel le geste que l'artiste effectue pourra être compris pour ce qu'il est. En d'autres termes, le geste de reprise en lui-même peut être considéré comme une énonciation ou comme la médiation d'un message donné dans la mesure où l'auditeur est capable, sans aucune autre indication et en se référant simplement à une culture qu'il partage avec l'auteur de la reprise, de comprendre ce que ce dernier veut dire, ce que son geste de reprise signifie.

- La notion de reformulation « *selon des logiques d'écart divers* » enfin permet de dissiper dès maintenant certains malentendus, et notamment de différencier la reprise de la simple répétition. La reprise, si on l'aborde sous l'angle de l'énonciation, ne permet pas de dire une deuxième fois, mais bien de dire encore une première fois. Si le verbe français reprendre – prendre à nouveau – ne permet pas de dévoiler pleinement et explicitement cette réalité, l'expression anglaise *to cover one's track*, renvoyant à la fois à l'idée de reprendre un morceau mais aussi de le recouvrir, permet de mieux apprécier le pouvoir de renouvellement

6 Christophe KIHM, « Typologie de la reprise », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 1, 15 mai 2010, p. 21-38.

7 *Ibid.*

que possède une reprise par rapport à l'original dont elle est issue⁸. Reprendre un morceau relève, bien plus que de la simple répétition, de la reformulation dont l'essentiel de l'analyse doit être concentré non pas sur ce qui rapproche deux morceaux – puisque contrairement à celle du plagiat, la pratique de la reprise implique que l'on cite explicitement le morceau que l'on souhaite rejouer – mais bien sur ces « *logiques d'écart divers* » qui permettent d'étudier le geste de reprise comme geste énonciatif. Cette notion de reformulation, comme la notion d'appropriation, renvoie également à d'autres travaux et à d'autres enjeux, notamment concernant le rapport de dépendance existant entre une reprise et son original, puisqu'en transformant ce que Matthieu Saladin appelle « *l'idiome musical* » de l'originale, la reprise affecte également celui de l'artiste reprenneur. La reformulation propre à la reprise peut se traduire par une actualisation, une revalorisation ou, en tout cas, une réinterprétation qui symbolise l'émancipation de la reprise par rapport à l'original, mais il ne faut pas occulter que cette émancipation s'accompagne nécessairement d'une dépendance de la reprise à la version originale dont elle est issue. Pour traduire cette complexité, on pourra se référer à la formule de Kierkegaard qui, dans *La reprise*, parle de « *ressouvenir en avant* »⁹ pour évoquer, certes, le renouvellement de sa relation amoureuse avec son ancienne fiancée, mais qui permet d'envisager la reformulation comme un processus de création plutôt que comme un processus d'imitation.

Notons que si cette définition riche se concentre sur le geste de reprise, c'est-à-dire l'acte par lequel un musicien réinterprète une œuvre, d'autres approches de la reprise peuvent être envisagées. Les travaux d'Yves Jeanneret par exemple, permettent d'aborder la reprise comme un cas particulier de la circulation de ce que l'auteur appelle des « *êtres culturels* »¹⁰ et donc de l'étudier non pas sous l'angle de l'expression d'une subjectivité mais plutôt de la transformation créatrice d'un objet, et de prendre du recul sur le geste de reprise pour l'analyser comme faisant partie d'un processus qui le dépasse et pour travailler les questions de réinterprétation et de reformulation en les intégrant dans des réflexions sur les imaginaires collectif et la circulation des idées et des valeurs. Dans un ordre d'idée différent, Michel de Certeau propose d'envisager que les individus soient capables de récupérer et de reformuler, dans une logique de contre-pouvoir, des mythes ou des objets culturels, et de les intégrer dans une culture ou un langage qui leur sont propres. Soulignons également que des approches centrées sur l'expérience musicale et les

8 Nous reprenons ici, en grande partie, le raisonnement que Matthieu Saladin développe dans l'introduction du numéro de *Volume !* précédemment citée.

9 Søren KIERKEGAARD, *La reprise*, Paris, France, Flammarion, 1990, 1990.

10 Yves JEANNERET et Yves JEANNERET, *La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès science publications, coll.« Penser la trivialité », 2008.

industries créatrices comme ceux de François Debruyne ou des approches historiques de la musique comme l'étude de B. Kutsche et B. Norton sur la musique et la contestation politique en 1968¹¹ - dont certains chapitres mettent en évidence le processus de reprise (principalement de formes musicales) comme un élément central de l'énonciation contestataire dans certains pays, notamment en Amérique Latine – permettent d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion au sujet de la reprise.

Une approche communicationnelle de la reprise peut donc prendre des formes profondément variées. Comme nous l'avons souligné au début de cette introduction, il nous semble cependant que la matérialité de la musique enregistrée soit un axe intéressant, dans la mesure où il offre au chercheur en sciences de l'information et de la communication une « prise » sur un objet difficile à appréhender. Cette matérialité peut cependant elle-même renvoyer à différents aspects, et si l'on s'intéresse à la reprise, il est possible d'établir un corpus réunissant des dispositifs techniques permettant l'échantillonnage, la reproduction ou le collage de différentes œuvres musicales. De même, il pourrait être intéressant de mener une étude sur les discours entourant la reprise – et validant ou invalidant les différents sens que lui donne Mathieu Saladin par exemple.

Notre approche a été inspiré par l'introduction du premier numéro de *Volume !*¹² dédié à la reprise musicale : dans la bibliographie de ce texte en effet, deux sites internet permettant de répertorier des reprises musicales étaient mentionnés¹³, et il nous a semblé qu'il s'agissait là d'une porte d'entrée intéressante vers l'étude du geste de reprise. D'une part, l'analyse de sites internet permet une certaine accessibilité au terrain – contrairement à l'étude de collections « physique » par exemple, le chercheur peut y avoir accès quand il le souhaite, pour la durée qu'il souhaite. D'autre part, l'importance des logiques numériques dans ce type de terrain, c'est-à-dire importance accrue d'un élément technique et de dispositifs et de procédés qui ne sont pas directement liés à la musique ou à la musique enregistrée., joue un rôle important dans notre démarche et nous permet de mettre à distance les objets dont nous souhaitons rendre compte. En partant d'un site internet plutôt que d'une collection physique ou d'un corpus musical, il s'agit donc de s'assurer que ce qu'on étudie est bien dans le domaine communicationnel, mais également de se prémunir contre le « risque » de parler de musique davantage que de recherche en sciences de l'information et de la communication.

11 Beate KUTSCHKE et Barley NORTON (éd.), *Music and protest in 1968*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, coll.« Music since 1900 », 2013.

12 Matthieu SALADIN, « « Play it again, Sam » », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 1, 15 mai 2010, p. 7-18.

13 www.secondhansongs.com et www.coversproject.com

Dans ce mémoire, les logiques numériques et les logiques du numérique ont une place importante : nous évoquons les imaginaires liés au numérique, les modes d'organisation spécifiques au numérique, en d'autres termes, un fonctionnement particulier au sein duquel prennent forme certaines pratiques directement liées à la musique enregistrée. Il faut y voir ici un parti-pris assumé : nous avons choisi d'analyser rigoureusement ces logiques, leur mécanique et le contexte dans lequel elles se développent pour ensuite évoquer le geste de reprise en ayant à l'esprit les différents dispositifs qui permettent d'en rendre compte.

Les sites mentionnés dans Sites mentionnés dans l'article auquel nous avons fait référence proposent tous deux des mises en collection de morceaux, et en particulier de reprises musicales. L'un d'entre eux (CoversProject) n'était plus en activité, et nous avons décidé de l'écarter de notre corpus afin de privilégier des sites dont la collection était encore augmentée lors de l'enquête. Sur SecondHandSongs, une liste de sites laissait apparaître deux modèles différents : d'une part des sites dont le projet repose sur une mise en collection « exhaustive » et encyclopédique de reprises musicales – le « but » est alors de rassembler le maximum de morceaux – et d'autre part, des sites proposant des informations générales sur la reprise, parfois dans un style précis, et proposant souvent des chroniques d'albums ou de reprises.

Nous avons choisi d'élaborer notre corpus à partir de sites correspondant au premier modèle que nous avons décrit. Il nous semble en effet que nous intéresser à des sites proposant à une multitude d'utilisateurs d'établir une collection organisée autour de la reprise musicale nous permet d'aborder une multitude de pratiques – de classement, de mise en collection, d'annotation, par exemple – et de les analyser lorsqu'elles prennent forme chez un individu en particulier ou au sein d'un collectif. En d'autres termes, il s'agit pour nous d'ajouter à l'étude des logiques numériques celle des pratiques anthologiques, ensemble multiforme et partie intégrante des pratiques liées à la musique enregistrée, sur Internet ou en dehors. Un des résultats que nous avons obtenu lors de notre enquête montre en effet que les pratiques anthologiques que l'on observe sur les sites « débordent » de leur cadre et prennent aussi bien forme sur Internet que dans le monde « physique ».

Pour établir notre corpus, nous nous sommes donc appuyé sur SecondHandSongs, un site dédié à l'élaboration collaborative et collective d'une collection de reprises et qui, on l'a dit, propose à ses utilisateurs différentes ressources numériques, elles aussi dédiées à la reprise. Parmi ces ressources, présentes sur le site lui-même où sur les comptes qui lui sont associés sur certains réseaux sociaux – en particulier Facebook – nous avons pu repérer deux autres sites dont le projet

était semblable à celui de SecondHandSongs : WhoSampled, un site soutenu par l'entreprise médiatique Complex et ayant pour projet de construire une collection de *samples*, de « remixes » et de reprises, et H1tchr, qui propose à ses utilisateurs de créer des « cartes musicales » s'apparentant à des arbres généalogiques et permettant de rendre compte, d'une manière assez inédite par rapport à SecondHandSongs et WhoSampled, des relations phonographiques existant entre plusieurs morceaux.

En d'autres termes, nous nous proposons ici d'étudier des sites internet dédiés à la reprise musicale. Ces sites permettent à leurs utilisateurs de proposer des morceaux et de les lier entre eux pour créer des ensembles cohérents dont l'unité provient d'une « familiarité » commune, un nom, un syntagme musical, etc. Chaque site propose plusieurs modes de classement, c'est-à-dire plusieurs « grilles de lecture » de la collection qu'il réunit.

La question que nous pouvons d'emblée nous poser est liée au fonctionnement de ces sites, aux modalités de mise en collection et d'indexation qu'ils offrent, à ce qui est demandé et permis à l'utilisateur, aux informations auxquelles on peut avoir accès en tant qu'utilisateur ou visiteur, ainsi que les dispositifs prévus pour parler de ce qui se passe sur le site, c'est-à-dire de donner à voir ce fonctionnement.

Ce fonctionnement prend forme sous nos yeux, c'est-à-dire que nous ne cherchons pas ici à « enquêter » sur des modalités « cachées » des sites, mais bien à rendre compte de ce que nous voyons et faisons sur ces sites : il s'agit donc de considérer que ce fonctionnement n'est pas neutre et qu'il appelle des actions spécifiques. Bien plus, il s'agit de prendre au sérieux l'hypothèse selon laquelle la manière dont les sites fonctionnent entraîne la mise en place de structures spécifiques, c'est-à-dire qu'à un fonctionnement particulier est associée une organisation particulière – organisation des objets, de la parole, de l'indexation, en un mot, du « savoir » produit sur ces sites.

Nous avons donc deux postulats sur lesquels baser notre réflexion. Le premier selon lequel interroger le fonctionnement des sites étudiés revient à interroger l'influence de ce fonctionnement sur les objets qu'ils répertorient – en l'occurrence, des reprises musicales –, et donc que ce fonctionnement n'est pas neutre et qu'il doit au contraire être envisagé comme un processus ou un cadre structurant. Le deuxième selon lequel un savoir est produit dans cette structure, c'est-à-dire d'une part que les informations disponibles sur le site s'apparentent à un savoir, c'est-à-dire un ensemble de connaissances organisé autour d'une thématique particulière – la reprise musicale – et

que ce savoir n'est pas « disponible » ou « naturellement là » mais qu'il est produit, c'est-à-dire le résultat d'une suite d'actions réalisées par des acteurs identifiables, contraintes ou permises par les structures dans lesquelles elles prennent forme.

Nous appelons « logiques numériques » le fonctionnement des sites : ces logiques regroupent à la fois les caractéristiques techniques des sites étudiés – actions permises, demandées, encouragées par exemple – mais aussi les imaginaires auxquels ces caractéristiques se rattachent. Nous appelons « pratiques anthologiques » la production du savoir qui prend forme sur ces sites : il s'agit en effet de rendre compte de cette production dans sa complexité et sa spécificité. Dès lors, nous proposons de ne pas nous concentrer sur la seule mise en collection ou la seule indexation mais de prendre en compte l'ensemble des processus liés à l'anthologie, terme qui nous semble approprié pour décrire ce que proposent les sites. Ainsi, nous employons le terme de « pratique » au pluriel pour souligner le fait que ces anthologies soient le résultat d'actions dont on peut rendre compte et qui sont d'ordres différents selon les sites ou le statut de celui ou celle qui les effectue.

Dès lors, une question permettant de lier ces deux postulats serait : dans quelle mesure les logiques numériques des sites dédiés à la reprise musicale définissent-elles des pratiques anthologiques spécifiques à cet objet ? Cette question, bien qu'intéressante, reste cependant trop « collée » à l'objet que nous nous proposons d'étudier, c'est-à-dire les sites dédiés à la reprise, et nous paraît presque tautologique : il s'agit de démontrer que les logiques numériques spécifiques à des sites entraîne des logiques spécifiques de classement, d'indexation,... Ce qui correspond « par définition » à la structure d'un site et son mode de fonctionnement.

Il nous faut donc effectuer un « pas de côté » pour aborder la relation particulière existant entre un dispositif technique d'une part et des pratiques sociales d'autre part : celles que nous avons identifiées comme « pratiques anthologiques », auxquelles on peut ajouter la pratique de la reprise, ou plutôt les pratiques de reprise en musique enregistrée. C'est donc une équation à trois termes qu'il s'agit de résoudre : le dispositif technique, les pratiques anthologiques et les pratiques de reprise en musique enregistrée. Ces trois termes sont d'ailleurs développés dans l'intitulé du sujet du mémoire, « donner à voir le geste de reprise : logiques numériques de mise en collection, de classement et d'annotation de la musique enregistrée ».

Ici, le « pas de côté » que nous effectuons consiste à passer de l'étude de l'influence des « termes de l'équation » les uns sur les autres à celle du lien qui semble exister entre ces trois

ensembles. Pour le dire autrement, il s'agit de réfléchir à la « prétention » des sites de pouvoir « donner à voir » le geste de reprise. Ainsi, plutôt que de nous demander dans quelle mesure les logiques numériques définissent des pratiques anthologiques spécifiques à la reprise, nous pouvons nous interroger sur la tentative d'utilisation des pratiques anthologiques et des logiques numériques pour rendre compte du geste de reprise, en remettant en question la « naturalité » ou la « neutralité » de ces procédés, non pas pris individuellement, mais bien dans leur relation avec le geste de reprise. En d'autres termes, il nous semble intéressant de penser ici la « prétention » des sites à transcrire, dans un langage qui leur est propre, un geste musical et social.

Notre problématique pourrait s'articuler autour de cette tension, entre un irréductible sémiotique d'une part – le *geste* de reprise qui s'explique « de lui-même » – et des modalités d'organisation et de présentation des objets culturels d'autre part. Nous parvenons alors à la question suivante : **dans quelle mesure les logiques numériques et les pratiques anthologiques permettent-elles de donner à voir le geste de reprise musicale ?**

Afin de répondre à cette question, nous avons choisi de mettre en place une méthodologie qui, on l'a dit, permet d'analyser le fonctionnement des sites que nous étudions dans leur matérialité. Ici, nous souhaitons nous inscrire dans la visée proposée par Gilles Deleuze dans *Logique du sens*¹⁴ : « *il s'agit toujours de destituer les Idées et de montrer que l'incorporel n'est pas en hauteur, mais à la surface, qu'il n'est pas la plus haute cause, mais l'effet superficiel par excellence [...] Le double sens de la surface, la continuité de l'envers et de l'endroit, remplacent la hauteur et la profondeur. Rien derrière le rideau, sauf des mélanges innommables. Rien au dessus du tapis, sauf le ciel vide. Le sens apparaît et se joue à la surface [...]* ». Dès lors, nous établissons une méthodologie basée sur ce que les sites donnent à voir, en considérant qu'il ne s'agit pas d'y voir « *une conséquence, ou une trace d'un autre plan qui ne nous reste qu'à démasquer, mais de l'étudier en tant qu'unique réalité à laquelle nous sommes exposés* »¹⁵. Il s'agit donc de mener une analyse sémiotique et sémio-discursive d'un ensemble de pages des trois sites que nous étudions, en étant particulièrement attentifs aux manières de présenter l'information présente sur ces sites, à la place de l'utilisateur au sein de ces différentes pages et aux actions permises par le site à l'utilisateur à chaque étape de l'élaboration de la collection. Il s'agit pour nous de mettre au jour le fonctionnement du site, c'est-à-dire de l'explicitier pour le « dénaturiser » et mettre en lumière les éléments techniques qui le structurent.

14 Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Nachdr., Paris, Éd. de Minuit, coll.« Collection critique », 2009.

15 Martin LUSSIER, « Surface, singularité et devenir-ensemble », *Communication. Information médias théories pratiques*, Vol. 26/1, 15 novembre 2007, p. 142-150.

Cette méthodologie nous conduit à formuler trois hypothèses permettant d'apporter des réponses à la question que nous nous sommes posé, et qui structurent notre travail. Nous aborderons dans un premier temps l'organisation de la collection de chaque site et les différentes modalités de présentation des objets qu'ils abritent: nous formulons l'hypothèse que chaque site repose sur un projet ou une idée générale, et que leurs structures permettent d'en rendre compte. Notre deuxième hypothèse concerne le rôle des utilisateurs : nous postulons que ces derniers contribuent à la collection selon un protocole prévu par les sites, mais que leurs pratiques anthologiques prennent également forme dans l'exploitation des espaces de liberté laissés volontairement ou involontairement par les sites. La deuxième partie de ce mémoire sera consacrée aux utilisateurs, au rôle qui leur est dévolu sur chaque site et aux actions qu'ils y effectuent. La dernière partie tentera de confirmer l'hypothèse selon laquelle le geste de reprise matérialisé sur chaque site dépend largement des structures de ces sites mais aussi des actions permises aux utilisateurs vis-à-vis des objets de la collection. Nous observerons donc une seconde fois les différents éléments que nous avons analysé dans les deux parties précédentes, au prisme non plus de la structure technique au sein de laquelle ils prennent forme, mais bien au prisme de la reprise musicale.

I - La collection et ses objets : recomposer le réel pour le représenter

Abordé frontalement, sans avoir été au préalable mis à distance, le geste de reprise peut faire office de centre de gravité dans l'étude que nous menons ici. La notion de geste comme celle de reprise appellent toutes deux une réflexion complexe, en sciences de l'information et de la communication mais aussi dans d'autres disciplines, en philosophie par exemple. Traiter du geste de reprise « pris » dans un contexte spécifique revient donc à se confronter à un écueil qui fait de ce processus singulier le centre d'une réflexion qui gagnerait, pour mieux le comprendre, à s'en détacher : prendre au sérieux le « geste de reprise », les réflexions qui entourent cette expression et les notions qui la composent, c'est, presque paradoxalement, accepter que ce geste ne soit pas au centre de notre réflexion, qu'il n'en constitue pas l'horizon indépassable, mais simplement une composante importante d'un ensemble plus large. Ici, il ne s'agit donc pas seulement de penser le geste de reprise, mais de le penser dans un contexte que nous devons expliquer et expliciter – en d'autres termes, dont nous devons rendre compte. Bien plus, il nous semble que l'étude de ce contexte pourra nous permettre d'éclairer notre réflexion sur le geste de reprise : avant de nous intéresser au geste, nous nous intéressons donc à la structure au sein de laquelle il prend forme.

La structure dont il est question ici est celle des trois sites que nous nous proposons d'étudier. Chaque site dispose de modes particuliers d'organisation, de classement, de mise à disposition de l'information, qui, s'ils diffèrent les uns des autres, participent à un objectif, sinon commun, du moins partagé par toutes ces plate-formes : donner à voir le geste de reprise. L'explicitation du « contexte » dans lequel ce geste prend forme – c'est-à-dire dans lequel il se *matérialise* – passe donc par l'étude de cette structure. Dans cette optique, nous proposons une méthode qui se concentre d'abord sur les objets collectés plutôt que sur les modes de mise en collection : il nous semble que prendre comme point de départ les objets eux-mêmes permettra de mettre au jour les différentes manières d'organiser les ensembles présents sur les sites, manières de faire dont on pourra, par la suite, dire si elles participent davantage des logiques numériques ou des pratiques anthologiques. En somme, l'étude des objets collectés et collectionnés sur les sites que nous étudions nous permet de mettre au jour des logiques et des modes d'organisation spécifiques qui forment un prisme à travers lequel nous observerons le « geste de reprise ». La première partie de ce mémoire sera donc consacrée à ces objets, ou, plus largement, à ce qui est mis en collection.

1 - Les termes utilisés pour parler des collections, témoins d'imaginaires structurant les sites et leur projet

Il est intéressant, avant d'aborder les objets collectés et collectionnés, d'avoir une vue d'ensemble sur les collections telles qu'elles sont présentées sur les sites, c'est-à-dire de déterminer les termes utilisés par les sites pour évoquer leurs collections. Il s'agit ici d'une première approche qui permet à la fois d'entamer les recherches sur le couple logiques numériques - pratiques anthologiques et de présenter les spécificités des approches de chaque site. Cette première sous-partie est donc consacrée à l'analyse des termes et des procédés utilisés par les sites pour évoquer et présenter leurs collections.

La collection et la présentation du site : les « data » au service d'un « savoir objectif »

« Le collectionneur découvre, acquiert, sauvegarde des objets ; le monde objectif apparaît donné et non produit, si bien que les relations historiques de pouvoir dans l'acquisition sont occultées. La construction du sens dans le classement et l'exposition du musée est mystifiée comme représentation adéquate. Le moment et l'ordre de la collection gomme le travail social concret de sa constitution »¹⁶. A la suite d'Emilie Da Lage-Py, notons que la notion de collection n'est pas neutre, qu'elle n'est pas un ensemble donné, que l'on trouverait « tel quel » dans la nature, mais qu'il s'agit bien d'une construction que l'on doit analyser en tenant compte à la fois du collectionneur (au sens large, c'est-à-dire l'entité à l'origine de la collection, qu'il s'agisse d'une personne, d'un groupe de personnes ou d'une institution) et du « principe unificateur » de la collection, c'est-à-dire du projet sur lequel elle repose. Notons également que ce « principe unificateur » peut être de deux ordres. En évoquant le travail effectué par G. Perec dans *Classer/Penser*, Daniel Grojnowski indique que « « [c]ollectionner » lui aurait paru par trop teinté de subjectivité : un dictionnaire enregistre en visant à l'exhaustivité (sans toutefois y parvenir), tandis que la collection donne la primeur à une orientation personnelle. Il s'ensuit un *distinguo d'importance* :

16 Emilie DA LAGE-PY, « Les collections de disques de musiques du monde entre patrimonialisation et marchandisation ». In: *Culture & Musées*, n°1, 2003. *Nouveaux regards sur le patrimoine* (sous la direction de Jean Davallon) pp. 89-107

- *Ou bien l'activité porte sur une classe (le XVIII^e siècle pour les Goncourt, comprenant les bibelots, des documents, etc.). Prime alors un ensemble procédant d'un savoir qu'elle illustre, donne en exemple et offre à l'admiration. A la différence des cabinets de curiosités, les collections publiques ou privées portent le plus souvent sur un domaine défini.*
- *Ou bien l'activité se tourne vers le sujet qui conçoit et organise la collection : ses goûts, ses découvertes, ses initiatives, éventuellement non conformes. Prime alors la promotion d'une personne qui se distingue par un assemblage jusqu'alors inconnu. Dans ce cas, le propos consiste à consacrer une individualité sans pareille. »¹⁷*

Ce qui nous semble particulièrement intéressant ici, c'est que cette distinction permet d'éclairer les collections proposées par les sites que nous étudions sous deux angles différents mais aussi de poser d'emblée la question de ce qui prime dans l'organisation de chaque collection. Dans le cas des sites dédiés à la reprise en effet, l'importance des utilisateurs dans l'enrichissement de la collection est telle qu'il semble difficile de rejeter l'idée selon laquelle les collections seraient détachées de sujets qui, pour certains, documentent abondamment les sites. Ainsi, s'il semble évident que les collections de ces sites soient organisées autour d'une « classe » (en l'occurrence, la reprise) pour reprendre le terme de Perec, il s'agit de prendre en compte le rôle et la place des utilisateurs en tant qu'individus et sujets dans l'élaboration de ces collections. Dans un premier temps, nous orientons notre réflexion vers l'idée d'organisation autour d'une « classe », et nous reviendrons sur le rôle des utilisateurs dans la deuxième partie de ce mémoire.

Il s'agit donc de déterminer à la fois le ou les domaine(s) sur lequel ou lesquels porte(nt) les collections mais aussi de déterminer le « projet » ou le « principe unificateur » de chaque collection. Comme le montre Emilie Da Lage-Py dans son étude sur les collections de musiques du monde, les collections « *relèvent d'abord d'un choix : que conserver, que donner à écouter à l'auditeur ? Elles relèvent ensuite d'une mise en œuvre, d'une reconstruction du monde suivant des principes de classement qui portent en eux des représentations du « monde authentique »*. Si « *le monde l'a composée pour vous* », la collection est le fruit de choix éditoriaux qui la structurent. Toute l'ambiguïté de ces collections réside dans l'authenticité proclamée du monde traditionnel qu'elles nous donnent à écouter et dans la réalité de la construction d'un dispositif d'exposition. »¹⁸. Si son propos se concentre sur la collection Ocora de Radio France et met donc en exergue la notion d'authenticité, revendiquée par les créateurs de la collection, on peut reprendre le reste de son

¹⁷ Daniel GROJNOWSKI, « Les usages de la collection dans *A rebours* », *Poétique*, 2010/2 (n° 162), p. 167-176.

¹⁸ Emilie DA LAGE-PY, *art. cit.*

analyse pour comprendre ce qui se joue sur les sites étudiés ici : le « principe unificateur » d'une collection est à la fois lié à une représentation et une reconstruction du monde, c'est-à-dire à des « choix éditoriaux qui la structurent ».

Tout au long de cette première partie, notre objectif est donc de mettre au jour ces choix éditoriaux en montrant que c'est l'organisation des sites eux-mêmes, moins que les morceaux présentés, qui fait office de cadre, sinon instituant, du moins structurant pour ces collections. En d'autres termes, il s'agit ici de montrer que c'est moins dans les morceaux eux-mêmes que dans le cadre dans lequel on les montre, les caractéristiques que l'on juge pertinentes pour les présenter, les termes utilisés pour parler d'eux que l'on trouve le « projet » qui unifie chacune des collections présentées sur ces sites.

Dans cette optique, deux ensembles méritent qu'on leur porte une attention particulière. Les termes utilisés pour désigner la collection et (ou) le projet du site constituent, assez logiquement, une porte d'entrée intéressante pour une analyse des sites étudiés et de leur contenu. Notons qu'ils ne sont pas une clé de lecture unique, excluant toute autre possibilité d'analyse, mais que nous les envisageons pour ce qu'ils sont : des marqueurs sémantiques, témoins de certaines logiques et de certains imaginaires. Si nous accordons une importance particulière aux termes utilisés sur les sites que nous étudions, c'est justement parce qu'ils nous permettent d'entamer une première approche ces imaginaires et d'ouvrir des pistes de réflexion que nous poursuivrons plus tard.

Sur ces sites, on retrouve des similitudes, comme la référence aux « *data* » – le mot « *database* » est utilisé sur SecondHandSongs et WhoSampled – ou l'incitation à « créer » ou à « construire » – SecondHandSongs « *is building the most comprehensive source of cover song information* » et H1thcr propose à ses utilisateurs de créer des « *timelines* » – qui traduisent à la fois l'importance des logiques numériques dans l'approche des collections proposées par les sites mais aussi la volonté, affichée par les sites, d'orienter les pratiques anthologiques de leurs utilisateurs autour d'objectifs relativement vagues et pourtant spécifique à chaque site.

On trouve donc des approches et des manières de parler des collections communes aux trois sites étudiés, notamment dans l'utilisation de termes liés à l'organisation de l'information sur internet. Cependant, chaque site s'appuie sur un ensemble de termes qui lui sont propres pour évoquer les collections qu'il présente : ainsi WhoSampled fait-il référence, dès la page d'accueil, au « *content* » pour évoquer les objets auxquels il permet d'accéder, et au « *knowledge* » pour évoquer

l'apport des utilisateurs au site (« *to add more knowledge* »). Dans un ordre d'idée différent, H1tchr invite ses utilisateurs à créer des « *map* », des « *family tree* » (renvoyant ainsi à une réflexion beaucoup plus large sur le savoir encyclopédique, développée par Eco par exemple, réflexion que présente Franc Morandi dans un article intitulé *Classer et « encyclopéder » aujourd'hui : la reconfiguration des formats de connaissances*¹⁹) ou « *your own musical history* », ce qui diffère largement de l'idée d'un savoir « objectif » tel qu'il est présenté sur WhoSampled ou SecondHandSongs et tel qu'on le retrouve dans d'autres projets d'élaboration de savoir sur Internet – l'exemple le plus marquant étant celui de Wikipédia, qui défend l'idée d'une « auto-régulation » du savoir par l'intervention d'un grand nombre de contributeurs, masse de laquelle émergerait une forme d'objectivité. A ce sujet, notons simplement que la référence à Wikipédia et à ses imaginaires, voire à ses promesses – parmi lesquelles celle que nous venons de citer – est plus ou moins explicitement présente dans tous les sites que nous étudions.

Indiquons par exemple que le recours aux définitions de Wikipédia sur WhoSampled peut être interprété comme une forme de proximité entre les modes de fonctionnement des deux sites, ou comme la volonté de recourir à un savoir « objectif » pour parler des objets présentés sur le site – cette dernière hypothèse nous permettant d'étayer l'interprétation de la collection de WhoSampled présentée comme un savoir « objectif ».

Notons ici que cet ensemble sémantique doit être abordé en y intégrant d'autres éléments présents sur le site, parmi lesquels le nom des sites eux-mêmes, qui rassemblent à la fois le projet porté par chacun de ces sites, c'est-à-dire les « choix éditoriaux » dont parle Emile Da Lage-Py, mais aussi une vision particulière des objets dont chaque site traite – vision qui sera évoquée dans la troisième partie de ce travail. Sans pousser plus loin l'analyse, indiquons simplement que le nom « SecondHandSongs » renvoie à l'idée d'une réappropriation des versions originales et entretient un certain flou autour des objets qui sont collectionnés, le nom WhoSampled semble devoir limiter la collection du site à une seule pratique musicale – ce qui n'est, dans les faits, pas le cas –, et le nom H1tchr renvoie à l'action demandée aux utilisateurs du site – connecter des morceaux les uns avec les autres. Il est intéressant de s'arrêter sur ces noms – qui ne sont pas « neutres » et doivent déterminer « l'identité »²⁰ de chaque site – dans la mesure où ils nous offrent une clé de lecture des collections que l'on trouve sur chacun de ces sites.

19 Franc MORANDI, « Classer et « encyclopéder » aujourd'hui : la reconfiguration des formats de connaissances », *Hermès, La Revue*, 2013/2 (n° 66), p. 139-146.

20 Nous reprenons ici délibérément un terme emprunté à un usage professionnel de la communication, sans pour autant souscrire à l'approche à laquelle il est rattaché.

Sur SecondHandSongs, la notion de « *database* » semble être la seule utilisée pour désigner la collection du site. On peut interpréter ce transfert d'un terme à un autre en soulignant que la notion de « *database* » renvoie à un savoir séquencé ou que l'on peut séquencer, que l'on peut analyser et manipuler (les objets auxquels le site fait référence ne sont ainsi pas des œuvres mais bien des « données » que l'on doit traiter comme telles). Le recours à la notion de « *database* » permet ainsi d'associer à une collection dédiée au geste de reprise des imaginaires liés à la recherche, à une certaine scientificité et une certaine objectivité.

Le second ensemble est constitué des textes présents sur les sites et détaillant explicitement leur projet ou présentant des définitions (du mot « reprise », du mot « *sample* », etc.). Il s'agit ici de textes que l'on trouve dans les FAQ de SecondHandSongs et de WhoSampled, qui donnent des informations sur les choix éditoriaux de manière explicite et qui permettent également de voir quel(le)s sont les imaginaires ou les références convoqué(e)s par les créateurs du site dans l'explication de leur travail. Le texte « *introduction to the database* », que l'on trouve sur le site SecondHandSongs, présente par exemple la collection du site comme une « base de données » (*database*) « qui stocke les données de manière à les réutiliser et à les préserver »²¹. Outre le recours à la notion de « donnée », que nous avons déjà commenté, on peut noter ici que la collection de SecondHandSongs doit répondre à deux impératifs. Elle doit offrir un cadre qui permette de « préserver » les objets qu'elle accueille, leur assurer une certaine pérennité. Ici, le projet qui soutend la collection s'apparenterait donc à une conservation des objets qui la composent : comme le souligne Daniel Grojnowski en revenant sur la distinction introduite par Perec, « *[d]ans tous les cas, l'accumulation est sous-tendue par un postulat selon lequel l'ordre des choses est durable, qu'il doit demeurer immuable. Parce que rien ne change dans un monde qui se perpétue à l'identique, j'accumule – et j'accumule pour que rien ne change. Par ma collection, je participe à la pérennité, à un ordre une fois pour toutes établi* »²². Il est intéressant de noter ici que le postulat selon lequel « *collectionner, c'est être habité par l'ambition de pérenniser un ordre, ad libitum* »²³, qui semble en partie être compris dans le projet de SecondHandSongs, est contrebalancé par la notion de réutilisation, qui fait référence à une certaine plasticité des objets collectionnés – ou, du moins, à la possibilité de reconfigurer l'ordre dans lequel ils ont été « mis en collection » – et donc, *in fine*, de celle de la collection elle-même. La définition de la base de donnée au cœur du fonctionnement de SecondHandSongs participe donc à la fois d'un imaginaire « traditionnel » de la

21 Traduction libre de « *which stores the data in a reusable and maintainable way* ».

22 Daniel GROJNOWSKI, *art. cit.*

23 *Ibid.*

collection, associé à la notion de conservation, et d'un imaginaire que l'on peut associer aux logiques numériques : celui d'une certaine plasticité et de la possibilité d'une reconfiguration perpétuelle des « données » collectées.

S'il est tentant de tirer de cette définition de la « database » une interprétation définitive du contexte de création de la collection du site que nous étudions ici, soulignons que les termes utilisés nous permettent certes de dégager des tendances et d'identifier des imaginaires mais qu'ils ne permettent cependant pas, à eux seuls, de définir avec précision le projet qui sous-tend le site que nous étudions ici. Nous aurons l'occasion de revenir à la fois sur la notion de plasticité en évoquant les différents modes de classement des sites et sur la notion de « données » en nous arrêtant plus longuement sur les objets collectés. Ici, indiquons simplement qu'à un souci d'objectivité, identifié plus haut, et qui semble être partagé par les trois sites étudiés, nous pouvons ajouter, pour SecondHandSongs du moins, la tentation de combiner logiques numériques et pratiques anthologiques dans un projet qui les ferait fonctionner ensemble.

Enfin, il est intéressant de noter que des informations chiffrées sont mises en avant sur la page d'accueil de chacun des trois sites, notamment sur la page d'accueil. On observe ainsi des compteurs indiquant le nombre de reprises, de samples, etc. collectés sur SecondHandSongs, des indications chiffrées portant sur le nombre de contribution des « *top contributors* » sur H1tchr, et des nombres en gras renvoyant aux artistes et aux morceaux répertoriés, ainsi qu'à une estimation du nombre de « *contributors* » sur WhoSampled. La présence de ces informations peut être interprétée, à notre sens, comme une sorte de gage de vitalité du site : elles renvoient en effet à une idée de profusion, mais aussi à celle d'un « contenu » constamment enrichi et augmenté – idée retranscrite assez explicitement par l'usage de la forme du compteur sur la page d'accueil de SecondHandSongs ou sur la page « *About Us* » de WhoSampled.

La fonction de recherche : logiques physiques et exploration numérique

L'étude des termes désignant la collection sur ces trois sites nous permet donc de voir qu'un lien intrinsèque est donc tissé entre logiques et imaginaires numériques d'une part et pratiques anthologiques d'autre part. Si cette observation peut sembler tenir plus de la tautologie que de l'analyse, notons qu'elle nous permet d'affirmer d'emblée que les sites que nous étudions prennent

au sérieux, en les incorporant à ce que nous avons appelé leur projet, les possibilités et les contraintes que proposent les outils numériques. Ainsi, on observe dès la présentation de la collection une « mise en contexte » qui traduit l'influence des logiques numériques dans les pratiques anthologiques qui ont lieu sur ces plate-formes : ce fonctionnement particulier, où l'un ne va pas sans l'autre, est aisément compréhensible, mais il n'en demeure pas moins au cœur des objets de notre étude.

Ce fonctionnement se retrouve dans la plupart des opérations que les utilisateurs peuvent réaliser lors de leur visite, à commencer par l'exploration du site lui-même, c'est-à-dire de sa collection. A nouveau, les termes utilisés pour qualifier ce processus traduisent à la fois un rattachement aux pratiques anthologiques « physiques » et aux logiques numériques, et se retrouvent d'un site à l'autre.

On remarque tout d'abord, sur chacun des trois sites, la présence d'une barre de recherche placée dans la partie haute de la page. Sur H1tchr et sur WhoSampled, elle s'accompagne d'une icône en forme de loupe, tandis que sur SeconHandSongs, elle est associée aux mots « *discover* », « *go* » et « *detailed search* ». Si elle correspond à une forme typique des outils du numérique, notons que la barre de recherche peut être à la fois une partie intégrante d'un site internet permettant d'effectuer une recherche au sein de celui-ci et la forme caractéristique, l'élément essentiel du moteur de recherche, c'est-à-dire d'un outil numérique permettant de rechercher une information au sein d'une base de données élargie – l'intégralité des ressources publiques disponibles sur Internet. Si nous mentionnons ce rattachement de la forme de la barre de recherche à ces deux ensembles différents, c'est parce que leur rôle se situe, sur les sites que nous étudions, à la frontière entre la forme que l'on trouve habituellement sur les moteurs de recherche et celle que l'on trouve sur les sites internet. Plus précisément, se pose la question de savoir où l'on cherche, quel type d'information on cherche et quelle base de donnée on interroge lorsque l'on utilise la barre de recherche sur les sites que nous étudions : s'agit-il d'une recherche sur la totalité du site ou se limite-t-elle à la collection (excluant ainsi toute recherche d'information sur les utilisateurs, sur le fonctionnement du site ou sur les sujets abordés sur le forum) ? Si cette question doit être abordée en tenant compte des éventuelles limites techniques ou technologiques inhérentes aux outils utilisés sur ces sites – c'est-à-dire que nous devons prendre en compte le fait que ce que nous observons est éventuellement un résultat en deçà, ou du moins différent, des attentes des créateurs de ces sites – soulignons qu'y répondre peut nous permettre de distinguer plusieurs manières d'accéder aux collections disponibles sur ces sites, et donc d'ouvrir une réflexion sur l'accès à la collection et la

différenciation, sur un site internet, entre ce qui tient de ce que nous appelons collection et le reste de la structure qui l'abrite.

Ainsi, la fonction de recherche est exclusivement associée, sur H1tchr et sur WhoSampled, à la collection. Sur H1tchr, l'utilisateur doit choisir parmi une liste de termes correspondant à ceux qu'il a inscrit dans la barre de recherche (Annexe 34, note a), rendant impossible la recherche d'un terme – nom d'artiste ou de morceau – qui ne renverrait à aucun élément stocké sur le site. À l'inverse, WhoSampled laisse à l'utilisateur la liberté de rechercher tous les termes qu'il souhaite, même s'ils ne renvoient à aucun des éléments mis en collection sur le site. Dans ce cas, la recherche aboutit à un texte indiquant qu'aucun résultat correspondant au(x) terme(s) inscrit(s) par l'utilisateur n'a été trouvé (Annexe 20, note a). Ces deux sites présentent donc, avec des modalités de recherche différentes, une séparation claire entre ce qui appartient à la collection, c'est-à-dire que l'on peut rechercher, ou plutôt que l'on peut trouver en effectuant une recherche, et ce qui en est exclu – c'est d'ailleurs ici qu'est marquée la différence de degré, entre l'impossibilité d'effectuer une recherche et une recherche aboutissant à une page « d'erreur ». Sur SecondHandSongs en revanche, cette différenciation tend à s'effacer, ou du moins à s'estomper : les recherches ne renvoyant à aucun des objets de la collection aboutissent à une page pouvant répertorier les « contributions » des utilisateurs²⁴ et les sujets de discussions sur le forum de SecondHandSongs comprenant le ou les terme(s) recherché(s) (Annexe 4, note a). Notons que les contributions les sujets de discussion sont aussi répertoriés lorsqu'une recherche renvoie à un ou des objet(s) de la collection : si, dans tous les cas, les différents résultats sont classés de sorte à ce que l'utilisateur puisse identifier clairement ceux qui renvoient à des objets de la collection et ceux qui renvoient au forum ou à des contributions d'autres utilisateurs, il n'en reste pas moins qu'on observe ici une manière différente d'envisager la collection et ses objets. Alors que H1tchr et WhoSampled proposent un type de recherche qui renvoie à des objets collectionnés sans rien dire ou presque²⁵ des modalités de mise en collection, la fonction de recherche sur SecondHandSongs permet d'accéder aux objets en train d'être collectionnés, c'est-à-dire soit au processus précédant la mise en collection d'un morceau, soit aux discussions entourant les objets de la collection.

La méthode sur laquelle repose l'étude que nous proposons de ces sites ne permet pas d'aller plus loin dans l'analyse et de déterminer, par exemple, si la différence que nous observons est due à

24 Ces contributions sont les propositions d'ajout de morceau à la collection du site. Nous reviendrons sur ces contributions dans la deuxième partie de ce mémoire.

25 Nous reviendrons plus loin sur la manière dont la fonction de recherche sur H1tchr et surtout sur WhoSampled met au jour certains « choix éditoriaux », pour reprendre les termes d'Emilie Da Lage-Py.

une volonté des concepteurs ou à des caractéristiques techniques limitant (ou dépassant) leurs attentes. En revanche, ce qui nous semble particulièrement intéressant ici, c'est que la fonction de recherche permet de mettre au jour une certaine hétérogénéité de l'expression « logiques numériques » et permet de comprendre, sans même aborder la question du comportement des utilisateurs, la difficulté d'aborder les « pratiques anthologiques » sur Internet. On observe en effet d'une part qu'une même fonction – ici, la fonction recherche – peut donner lieu à plusieurs interprétations sans que l'une ne tienne plus légitimement des « logiques numériques » que l'autre. D'autre part, soulignons que l'expression « pratiques anthologiques », que nous avons choisie justement parce qu'elle permet d'aborder un grand nombre de comportements et de « manières de faire », renvoie à un grand nombre de réalités. Là encore, il ne s'agit pas pour le chercheur de déterminer l'élément qui, parmi tous ceux qu'il observe, tient plus légitimement d'un phénomène que les autres, mais bien de rendre compte de la complexité de ce phénomène, c'est-à-dire de la décrire et de dégager les outils d'analyse qui permettent de la comprendre et de la faire comprendre.

Parmi les outils dont nous disposons pour décrire cette complexité – ou du moins, la diversité des réalités à laquelle renvoient les expressions que nous mobilisons ici –, on retrouve à nouveau l'étude des termes utilisés pour parler de la recherche sur ces sites, qui témoignent d'approches et d'imaginaires différents et qui nous permettent d'envisager plusieurs types de rencontres entre « logiques numériques » et « pratiques anthologiques ».

Soulignons tout d'abord qu'on retrouve un vocabulaire partagé par les sites et associés au champ lexical de la recherche sur internet. Le terme « *browse* », que l'on retrouve sur H1tchr et sur WhoSampled, mais aussi dans l'adresse url de la page « *Explore the database* » sur SecondHandSongs²⁶ et que l'on peut traduire par « naviguer » ou « surfer »²⁷ en est l'exemple le plus frappant. Notons qu'en cliquant sur ce terme, l'utilisateur du site H1tchr est redirigé vers une page répertoriant plusieurs morceaux et leurs « connexions » ainsi que quelques contributeurs sans hiérarchisation précise (Annexe 34, note a), tandis que l'utilisateur de WhoSampled est dirigé vers une page divisée en trois sections : « *Browse Genres* », « *Browse Years/Decades* », « *Browse Tags* » (Annexe 21, note a). Le terme « *search* » est quant à lui utilisé sur SecondHandSongs et WhoSampled, notamment dans l'expression « *search results* », et peut renvoyer aux termes utilisés pour qualifier la recherche d'informations sur internet – même s'il ne s'agit pas ici d'une utilisation exclusive de ces termes.

26 L'adresse url est la suivante : www.secondhandsongs.com/browse

27 Selon la version en ligne du Collins Dictionary : www.collinsdictionary.com

Parmi les termes utilisés pour évoquer la recherche d'informations sur les sites que nous étudions, on trouve également des termes qui ne renvoient pas exclusivement à l'imaginaire du numérique, voire qui s'en détachent totalement. On note ainsi l'utilisation, sur SecondHandSongs, du terme « *explore* » qui renvoie à la navigation dans la base de données : de prime abord, ce terme peut renvoyer à un champ plus « traditionnel » de la recherche, qui serait associée à la collection « physique » – on explore un musée ou un cabinet de curiosité, par exemple. Toutefois, le terme « *explore* » renvoie à notre sens à ce qu'Etienne Candel a identifié comme étant « *l'imaginaire spatial de l'accès à l'information sur Internet* »²⁸, interprétation que nous pouvons étayer en remarquant que l'expression « *explore the database* », utilisée sur la page du même nom, est accompagnée d'une icône rappelant la boussole, outil qui permet justement de se repérer et de s'orienter sur le plan spatial (Annexe 6). Par ailleurs, soulignons que le terme « *explore* » fait partie intégrante de l'imaginaire numérique – on peut rappeler ici que le moteur de recherche développé par Microsoft s'est durant longtemps appelé « Internet Explorer » – et que la notion d'exploration s'accompagne, sur SecondHandSongs, de celle de découverte (« *discover* », voir Annexe 1, note a). On a donc ici un ensemble de signifiants qui n'appartiennent pas exclusivement au champ lexical du numérique et qui ne renvoient pas exclusivement à l'imaginaire de la recherche sur Internet, mais qui participent d'imaginaires largement investis lorsqu'on évoque cette recherche : ce qui nous semble particulièrement intéressant ici, c'est bien cet investissement d'imaginaires largement développés par ailleurs sur lequel reposent certaines fonctionnalités des sites que nous étudions. Nous aurons l'occasion de revenir, au cours de notre étude, sur la manière dont les sites que nous analysons s'appuient sur des termes associés à des imaginaires de l'accès au savoir sur internet pour développer leurs collections. Notons toutefois que ces sites mobilisent également des termes et des imaginaires totalement dissociés du numérique : ainsi WhoSampled utilise-t-il le terme « *dig* » pour inviter ses utilisateurs à parcourir sa collection (Annexe 16, note a). Ici, le terme « *dig* » renvoie directement à l'imaginaire du disquaire et au fait de « creuser » dans les bacs de vinyles, image à laquelle renvoie également le logo de WhoSampled, sur lequel un vinyle est représenté (Annexe 16) : l'emploi de ce terme fait donc référence à un imaginaire de la collection « physique » et la met en lien direct avec la collection numérisée présente sur le site. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les références à la collection « physique » et celles à la collection numérisée se font à deux niveaux différents sur WhoSampled. Les termes renvoyant aux fonctionnalités du site ou aux actions que peut effectuer l'utilisateur lors de sa visite sont associés à des champs lexicaux ou des

28 Etienne CANDEL, « L'imaginaire du « portail » : le cas de Rezo.net ». In: *Communication et langages*, n°146, 4ème trimestre 2005. Tout peut-il être média? pp. 19-34.

imaginaires du numérique (par exemple, le terme « *browse* », sur lequel on peut cliquer et qui permet de parcourir la collection), tandis qu'on retrouve dans les textes et les iconographies présentant l'activité générale du site – en l'occurrence, le logo de WhoSampled et le texte de présentation que l'on trouve sur la page d'accueil – des termes dissociés du numérique.

Aux imaginaires associés à la recherche d'information s'ajoutent des modalités et des caractéristiques spécifiques à chaque site et qui permettent de « guider » cette recherche. Ainsi, on observe que dans les barres de recherche de WhoSampled et de SecondHandSongs sont pré-inscrits des mots qui ont à notre sens une fonction d'encouragement à la recherche (Annexes 1 et 16, note b). Celui-ci est explicite sur SecondHandSongs avec l'emploi d'un verbe conjugué à l'impératif (« *find cover songs, artists and more* »), tandis qu'il est plus implicite sur WhoSampled (« *Track, Artist, Movie, TV show* »). Notons que si aucun terme n'est pré-inscrit dans la barre de recherche de H1tchr, le mot « *browse* » et l'icône représentant une loupe peuvent être interprétés comme des marqueurs incitant là encore à la recherche. Pour être tout à fait exhaustifs, soulignons qu'on retrouve des marqueurs semblables sur SecondHandSongs (les mots « *discover* », « *explore* » par exemple) et sur WhoSampled (le terme « *browse* », la loupe).

Par ailleurs, la présentation des résultats elle-même permet elle aussi de guider l'utilisateur dans sa recherche. Nous avons déjà évoqué le cas de SecondHandSongs, où les résultats de recherche sont classés dans des catégories différentes selon qu'ils proviennent de la collection, de contributions d'utilisateurs ou du forum. Evoquons celui de WhoSampled, où les résultats sont hiérarchisés, toujours de la même manière : d'abord le « *top hit* »²⁹, résultat unique que le site identifie comme étant le plus proche de la recherche effectuée, puis les artistes auxquels correspond la recherche, les morceaux, et enfin les « *connections* », c'est-à-dire les relations phonographiques³⁰ – en l'occurrence les reprises et les samples – qui comprennent, sous la forme d'un nom d'artiste ou de morceau, le ou les terme(s) recherché(s) (Annexe 19). La hiérarchisation des résultats s'effectue d'ailleurs dès l'inscription des termes dans la barre de recherche, puisque des propositions de résultats s'affichent déjà hiérarchisés, les noms d'artistes apparaissant avant les noms de morceaux. Notons d'ailleurs que sur WhoSampled, une recherche par nom d'artiste permet d'afficher les morceaux de cet artiste, tandis que l'inverse n'est pas possible. Dans un registre différent, notons également que les propositions de résultats s'accompagnent d'informations sur les artistes ou les

29 Notons qu'il est assez intéressant d'observer que le site WhoSampled emprunte des termes à l'industrie musicale pour faire référence à sa collection, et en particulier à la hiérarchisation de l'information. Nous y reviendrons lorsque nous évoquerons le classement sur ce site.

30 Serge LACASSE, « Une introduction à la transphonographie », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 2, 15 octobre 2010, p. 31-57.

morceaux qui apparaissent : nombre de samples utilisés par l'artiste, nombre de reprises et de « remix » qu'il a inspirés, photo de l'artiste, pochette d'album correspondant au morceau, etc.. Ainsi, les propositions de résultats guident évidemment l'utilisateur dans sa recherche en sélectionnant pour lui certains résultats plutôt que d'autres, mais elles nous permettent d'entrevoir déjà une approche particulière du geste de reprise et de l'intertextualité musicale en général, approche sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de ce mémoire. En ce qui concerne la présentation des résultats de recherche sur les sites que nous étudions, rappelons pour finir que sur H1tchr, l'utilisateur se voit obligé de choisir une des propositions qui s'affichent en dessous de la barre de recherche pour continuer son cheminement.

Pour conclure sur ce point, soulignons donc que la fonction de recherche participe aussi des « choix éditoriaux » évoqués par Emilie Da Lage-Py dans la mesure où elle cadre et délimite nos possibilités d'accès à la collection, et, plus globalement, notre rapport à la collection : les modalités selon lesquelles se déroulent la recherche d'information et l'accès à celle-ci mettent l'utilisateur dans une certaine position par rapport à un ensemble d'objets qui apparaissent ou n'apparaissent pas devant lui. Cette position spécifique peut être analysée en terme de liberté – c'est-à-dire que l'on peut voir les propositions de résultats comme un « cadrage » du cheminement de l'utilisateur sur le site – mais on aurait tort de ne pas s'intéresser à ce que ces modalités disent du rôle et de la place de l'utilisateur au sein du site. Sur SecondHandSongs par exemple, lorsqu'une recherche ne donne aucun résultat, un message invite à effectuer une « recherche détaillée » (« *detailed search* ») où plusieurs champs sont à remplir selon le type d'objet que l'on recherche. Lorsque cette recherche détaillée ne donne rien, un nouveau message expliquant cette fois-ci le fonctionnement du moteur de recherche s'affiche en bas de la page. A notre sens, il se dessine ici la figure d'un utilisateur investi dans la construction de la collection, et pas simplement explorateur de celle-ci : la recherche d'information sur SecondHandSongs semble être un point d'accès privilégié pour participer à l'élaboration de la collection, et ce basculement – de l'exploration à la participation – n'est observable ni sur H1tchr, ni sur WhoSampled.

Toutefois, il est intéressant de constater que, même sur SecondHandSongs où l'on observe ce basculement, les sites que nous étudions ne proposent, à aucun moment, à l'utilisateur de mettre à jour la collection avec le morceau ou l'artiste qu'il vient de chercher. Malgré ce que l'on observe sur SecondHandSongs il semble donc y avoir, à un certain point, une distinction claire entre la recherche ou l'exploration à l'intérieur de la collection et l'apport de l'utilisateur à cette collection. En d'autres termes, il semble y avoir une tension entre un savoir en perpétuelle actualisation et

augmentation tel qu'il est présenté sur les sites et un savoir figé, fermé, où les objets qui n'y sont pas référencés n'existent, pour le dire rapidement, pas, tel qu'on peut l'appréhender dans la fonction de recherche.

Pour être tout à fait complets au sujet de la recherche et de l'accès à la collection, notons enfin que chaque site propose des modes d'explorations qui ne sont pas liés à la barre de recherche et qui permettent d'entrer dans les collections de différentes manières. Sur la page d'accueil de SecondHandSongs, un bouton « *shuffle* » permet d'écouter, au hasard, une reprise et la version originale dont elle s'inspire (Annexe 1). Par ailleurs, le site propose des catégories permettant de classer les morceaux de la « *database* » de différentes manières – et ainsi de découvrir les morceaux les plus repris, les derniers ajouts, etc. (Annexe 7). Sur H1tchr, l'onglet « *browse* » amène l'utilisateur sur une page où sont listés des ensembles de connections classés sans hiérarchie précise. Enfin, WhoSampled propose d'explorer la collection qu'il propose en cliquant sur des tags, en choisissant un genre musical ou une décennie, mais également en découvrant les pages les plus consultées. A notre sens, ces initiatives sont à rapprocher d'imaginaires liés à la fois à la musique et aux pratiques anthologiques « physiques » d'une part et aux logiques numériques d'autre part. Sans entrer dans les détails des différentes catégories qui seront abordées plus loin, soulignons que ces modes d'exploration « aléatoires » semblent participer d'une sérendipité certes propre à Internet, mais que l'on retrouve aussi dans le monde musical, chez un disquaire par exemple³¹. De même, les modes d'exploration basés sur la popularité d'un artiste ou d'un morceau semblent évoquer assez explicitement les « *charts* » de l'industrie musicale (évoquant d'autant plus explicitement que le terme est utilisé sur le site WhoSampled).

On voit ainsi que, sur ces sites, la fonction de recherche établit un lien direct entre « monde physique » et « monde numérique », ou plutôt entre les pratiques anthologiques qui prennent forme en dehors des sites et celles que l'on retrouve sur ces plate-formes. Là où les termes désignant la collection témoignent d'un double attachement, cette fonction crée donc un pont entre deux logiques. Bien plus, elle montre que les logiques numériques se nourrissent des pratiques anthologiques existantes et qu'en retour elles s'appuient sur la maîtrise de ces pratiques

31 On peut penser ici à la flânerie ou à la recherche sans but précis qui peut prendre forme lors d'une visite chez le disquaire, mais aussi aux modes d'organisation des disques proposés auxquels le client n'est pas nécessairement habitué, rendant sa recherche plus erratique, voire complètement aléatoire. A ce sujet, on pourra se reporter aux descriptions de magasins de disques faites par François Ribac dans *L'avaleur de rock*, dans lesquelles l'auteur montre que chaque magasin, selon les disques qu'il propose et surtout selon le style de prédilection de l'enseigne, développe un mode de classement correspondant à une organisation spatiale spécifique – qui doit, de surcroît, s'accommoder des contraintes du lieu dans lequel est installé le magasin.

anthologiques pour fonctionner : ainsi la classification par genre de WhoSampled fait écho à celle que l'on peut retrouver chez un disquaire par exemple, et repose sur le postulat selon lequel les utilisateurs maîtrisent ce type de classification pour pouvoir s'orienter sur le site. Si nous reviendrons sur la figure de l'utilisateur dans la deuxième partie de ce mémoire, indiquons pour l'instant que ce que l'on observe ici permet de comprendre que logiques numériques et pratiques anthologiques sont intrinsèquement liées : les premières s'inspirent des secondes et en retour, le développement de pratiques anthologiques sur des sites tels que ceux que nous étudions permet de mettre au jour des phénomènes spécifiques que l'on voit prendre forme à grande échelle – développement de modes spécifiques d'organisation de la collection et co-construction de celle-ci par exemple.

2 - Le classement : catégoriser, hiérarchiser, organiser la collection et ses objets

L'étude des termes associés à la collection et de la fonction recherche nous ont permis de comprendre que les sites que nous étudions convoquent différents imaginaires, liés à la fois au numérique et à la collection « physique », pour évoquer et présenter leur collection. Bien plus, nous avons souligné que certains de ces termes renvoyaient à des actions prévues, anticipées ou recommandées par les sites eux-mêmes : les logiques dont ces termes sont les marqueurs les plus visibles ne sont pas qu'un simple regard ou qu'une simple approche, mais bien des modes d'organisation et de hiérarchisation du savoir – en l'occurrence, des objets mis en collection – sur lesquels nous devons nous pencher. C'est donc bien la classification, qui impose « *une orientation particulière de la connaissance basée sur une forme de synthèse utile à la saisie d'un réel foisonnant et appliquée dans les branches diverses des savoirs* »³², qui doit être ici au centre de notre réflexion.

Dans ce deuxième temps de notre partie consacrée à l'étude de la collection sur les sites que nous étudions, nous analysons donc la manière dont ces sites classent leurs collections, en nous intéressant tout d'abord aux différentes catégories utilisées pour organiser la collection – c'est-à-dire aux modes d'organisation « horizontale » –, et en analysant ensuite les différentes manières de hiérarchiser l'information que l'on trouve sur ces sites – c'est-à-dire les modes d'organisation « verticale ».

Les catégories, à la fois grilles de lecture et visions du monde singulières

Le travail d'analyse que nous venons d'effectuer nous a permis de montrer que si les trois sites que nous étudions partagent des références communes, notamment dans l'utilisation de termes renvoyant à l'accès à l'information sur Internet, on observe également des spécificités propres à chacun d'entre eux et qui témoignent *a minima* de « choix éditoriaux » différents, c'est-à-dire de projets différents, sur lesquels reposent chaque collection. Nous pouvons ici reprendre l'observation formulée par Gérard Régimbeau dans son article *Classer, c'est penser* : « *[l]e format figure la connaissance. Comme le suggère Foucault (1995), les connaissances ne sont pas représentées seulement par des mots et des phrases et par leur classement (thésaurus, taxonomies), mais par des*

32 Gérard RÉGIMBEAU, « Classer, c'est penser », *Hermès, La Revue*, 66, 25 novembre 2013, p. 16-17.

systèmes signifiants solidaires du système de classification. Foucault interroge : « quand nous instaurons un classement réfléchi, [...] sur quelle “table”, selon quel espace d’identités, de similitudes, d’analogies, avons-nous pris l’habitude de distribuer tant de choses différentes et pareilles ? ». Les formats ne sont pas seulement des modèles technicistes mais représentent et mettent en œuvre des fonctions de distribution intentionnelle de la connaissance, une région « médiane », « ce qui nous permet de penser cela » (Ibid.) »³³. A la suite de Gérard Régimbeau et de Michel Foucault, nous prenons donc le parti d’envisager la structure des sites comme témoin de leur projet, sans donner une importance démesurée aux termes utilisés – les catégories doivent être analysées en tenant compte d’un contexte plus large, elles ne suffisent pas à elles seules à tout expliquer. Pour nous, la structure de ces sites, c’est-à-dire leur mode d’organisation, doit être analysée à la fois comme un regard et comme une grille de lecture, c’est-à-dire qu’elle témoigne d’imaginaires, mais qu’elle conduit également l’utilisateur à observer les objets sous un angle particulier.

Ainsi, on remarque une certaine continuité entre ce que nous avons observé au sujet de la collection et de la fonction de recherche et ce que l’on observe en termes d’organisation de la collection. SecondHandSongs, qui s’appuie sur un imaginaire lié aux « *data* » – avec notamment l’utilisation du terme « *database* » et de la forme du compteur pour donner un aperçu de la collection – développe des catégories justement associées à l’agencement et l’organisation des données, en l’occurrence reposant sur des indicateurs mathématiques. Ainsi, l’onglet « *explore* » renvoie à deux sous-onglets (« *explore the database* » et « *database statistics* ») qui proposent chacun des catégories permettant de classer les objets de la collection en fonction de leur date d’ajout (« *newly added covers* » par exemple) ou en fonction de statistiques concernant ces objets (« *most covered author* » par exemple) (Annexes 6 et 7). Les catégories proposées participent donc davantage de la réorganisation de la collection que de son séquençage : il s’agit davantage d’organisations hiérarchiques, de modes de présentation des données collectées, que de typologies permettant de tisser, en dehors de leurs relations phonographiques, des liens entre les objets de la collection.

A l’inverse, WhoSampled tente de reproduire des catégorisations issues du monde musical en proposant des recherches par genre et par décennies ou années (« *browse by genre* », « *browse by year/decade* », Annexe 21), monde musical d’autant plus explicitement évoqué que les catégories ainsi créées comportent des images censées les représenter : photo d’un artiste pour

33 *Ibid.*

chaque genre, pochette d'album pour chaque décennie ou année. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ces images fonctionnent comme une sorte de métonymie des catégories auxquelles elles renvoient, et qu'il s'agit ici d'une logique inverse à celle du « dénominateur commun » qui prévaut généralement en musique et qui prévaut ici : dans la partie de la page qui propose un classement par année, le nombre « 2016 » renvoie à la totalité des morceaux et des albums produits cette année-là, tandis que l'image – la pochette de *The Life of Pablo* (Annexe 21) – renvoie à un album en particulier, au plus quintessence de la production musicale de cette période, au moins exemple marquant. L'association de ces deux logiques est à notre sens au cœur du processus de mise en collection. Comme le rappelle Emilie Da Lage-Py, « *Susan Stewart montre comment les collections, et surtout celles des musées, créent l'illusion d'une représentation adéquate d'un monde en coupant d'abord les objets de leurs contextes historiques ou intersubjectifs pour faire en sorte qu'ils remplacent des ensembles abstraits* »³⁴ : si cet extrait concerne avant tout les musées, il nous semble que l'on retrouve ce double mouvement sur WhoSampled, où les images choisies, détachées de leur contexte historique – dans le cas des images associées aux genres – ou du contexte de création auxquelles elles correspondent – dans le cas des images associées aux années ou aux décennies – façonnent une représentation particulière du monde musical duquel elles sont tirées. C'est donc à la fois une vision et une grille de lecture qui se dégagent de l'organisation en catégories dont nous rendons compte ici. Soulignons toutefois que l'exemple sur lequel nous sommes appuyé doit être placé dans un contexte plus large, à l'échelle du site. On observe ainsi une autre référence au monde musical avec l'onglet « *charts* », qui permet de classer les morceaux selon des caractéristiques quantitatives (Annexe 22, note a) ou la section « *browse by tags* », qui se situe sur la même page que les sections « *browse by genre* » et « *browse by year/decade* » et qui répertorie des catégories forgées par les utilisateurs du site – les tags, dont certains ne désignent pas un genre mais plutôt une situation d'écoute ou de production³⁵. Il nous semble important de rappeler ici que plusieurs logiques de mise en collection cohabitent, et que la mise en collection du monde musical évoquée plus haut est un mode d'organisation proposé par WhoSampled – mode qui abrite lui-même d'autres modes d'organisation, comme la classification par genre et celle par année – au même titre que ceux qui s'appuient sur des données quantitatives ou sur la créativité des utilisateurs. De plus, notons d'une part que toutes ces logiques correspondent globalement à des catégorisations que l'on retrouve ailleurs dans le monde de la musique – que ce soit du côté de l'industrie musicale ou de celui des amateurs de musique – et d'autre part que ces logiques présentent dans leur ensemble

34 Emilie DA LAGE-PY, « Les collections de disques de musiques du monde entre patrimonialisation et marchandisation ». In: *Culture & Musées*, n°1, 2003. *Nouveaux regards sur le patrimoine* (sous la direction de Jean Davallon) pp. 89-107

35 Par exemple, « Acoustic » ou « Posthumous release »

participent, comme sur SecondHandSongs, moins d'un séquençage de la collection que d'une réorganisation qui nous semble caractéristique des logiques numériques. Toutefois, soulignons que cette multiplication des modes d'organisation – qu'ils soient d'ordres différents comme sur SecondHandSongs ou de natures différentes comme sur WhoSampled – n'est pas une caractéristique intrinsèque des sites que nous étudions. Ainsi H1tchr ne propose-t-il pas d'autre catégorie autre que « *top songs* » « *hot songs* » et « *most recent* », que l'on retrouve sur la page d'accueil (Annexe 33). Une lecture rapide de ces catégories pourrait nous conduire à les interpréter comme le symptôme d'un « manque » ou d'une insuffisance technique : la sobriété du *design* du site pourrait en effet laisser penser qu'un nombre limité de catégorie traduit en réalité l'impossibilité, pour les concepteurs de H1tchr, de « faire mieux » ou de « faire plus ». Nous pensons cependant qu'une autre interprétation, en lien avec le projet porté par le site, est possible. Dans la mesure où celui-ci repose sur une activité profondément subjective des utilisateurs – subjectivité soulignée d'ailleurs par les injonctions que l'on retrouve sur la page d'accueil, comme « *make your own musical history* » par exemple –, il serait presque contre-productif d'insérer les morceaux répertoriés dans des catégories préconçues, comme c'est le cas sur WhoSampled et SecondHandSongs, dont la collection repose en partie, on l'a vu, sur une prétention à l'objectivité.

Sur ces sites, les catégories ont donc une double fonction, dans la mesure où elles organisent la collection et où elles guident, dans le même temps, l'activité de l'utilisateur. En ce sens, il nous semble pertinent de les rapprocher des architextes tels qu'ils sont théorisés par Yves Jeanneret, c'est-à-dire une structure « sans laquelle on ne peut ni écrire, ni lire »³⁶ : ici, les catégories ne peuvent être considérées comme des architextes au sens propre du terme, mais leur rôle au sein du site s'en rapproche. En grossissant le trait, nous pourrions ainsi avancer que les structures des sites que nous étudions permettent « d'écrire » ou de « lire » la collection – c'est-à-dire de l'augmenter ou de l'explorer. De même, nous pouvons renvoyer à ce que Michel Foucault explique de la structure dans *Les mots et les choses* pour comprendre, par analogie, comment peut s'effectuer la mise en collection et la présentation d'objets qui se situent hors des frontières du langage. Si M. Foucault se penche, dans cet ouvrage, sur le cas particulier de l'histoire naturelle pour détailler l'émergence de formes de classement spécifiques, il peut nous permettre de comprendre l'ambition pédagogique des collections que nous étudions : « *la théorie de la structure qui parcourt, dans toute son étendue, l'histoire naturelle à l'âge classique, superpose, dans une seule et même fonction, les*

36 Yves JEANNERET, « Écriture et médias informatisés », in Anne-Marie CHRISTIN (dir.), *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2011, p. 394-402.

rôles que jouent dans le langage la proposition et l'articulation »³⁷. Toutes proportions gardées, nous pouvons dresser un parallèle entre ce que M. Foucault appelle « proposition » et « articulation » et ce que nous avons appelé « vision » et « grille de lecture », en soulignant que, suivant cette analogie, les catégories « superposent » ces deux éléments « dans une seule et même fonction ». Ce dernier point nous paraît particulièrement important, dans la mesure où il permet d'envisager une certaine performativité des structures des sites que nous étudions : en prétendant retranscrire le réel suivant un projet, en l'organisant selon des catégories créées en fonction de ce qui a été retranscrit – c'est-à-dire en fonction des objets déjà mis en collection – autant que de ce qui reste à retranscrire, les collections produisent une vision de la réalité bien plus qu'elles n'en témoignent. C'est d'ailleurs ce qu'avance Emilie Da Lage-Py en évoquant la collection Ocora de Radio-France : « *[les collections] relèvent [...] d'une mise en œuvre, d'une reconstruction du monde suivant des principes de classement qui portent en eux des représentations du « monde authentique* » ».

Soulignons pour conclure qu'il ne s'agit évidemment pas ici de plaquer des concepts sur nos analyses, ou, à l'inverse, de forcer ces dernières à entrer dans des cadres de pensée. Toutefois, il nous semble intéressant de laisser ouvertes des pistes de réflexion qui nous semblent permettre de relier l'étude de cas que nous proposons ici à des questions plus générales et plus ambitieuses.

La hiérarchisation et la différenciation des informations, premiers éléments de la modélisation des relations phonographiques

Aux catégorisations « horizontales », c'est-à-dire aux modes d'organisation de la collection selon différents critères, s'ajoutent, sur les sites que nous étudions, des formes de catégorisation « verticale », qui ont pour fonction de hiérarchiser et différencier les informations qui y sont présentées. Au même titre que les catégorisations « horizontales », les différentes manières de hiérarchiser l'information présentée nous permettent de dégager des modèles qui correspondent au projet des sites – ou du moins, qui peuvent être associés à des structures mentales dont les sites s'inspirent. De plus, si la hiérarchisation de l'information nous indique les éléments que les concepteurs du site jugent importants dans leur projet, elle nous indique également ce qu'ils jugent pertinent, c'est-à-dire ce qui est identifié comme étant l'information susceptible d'être recherchée

37 Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Tel », n° 166, 2010.

en priorité par les utilisateurs pour chaque morceau ou chaque artiste. Presque paradoxalement, cet effort de hiérarchisation est donc associé à un effort d'harmonisation. Sur des sites présentant et liant entre eux des morceaux, il s'agit de parvenir à mettre en avant, de manière systématique, les caractéristiques spécifiques à chacun et à leur « généalogie » : en d'autres termes, il s'agit de proposer une réflexion sur la mise en valeur de la collection, à l'échelle du site et à celle des objets.

Cette réflexion est particulièrement visible sur H1tchr, qui ne propose pas de catégories permettant de classer l'ensemble des objets collectés : plus on se rapproche du morceau, plus on observe des procédés permettant de classer et surtout de hiérarchiser les informations disponibles. Ainsi, dans l'onglet « *browse* », le morceau mis en collection est symbolisé par une image carrée située à gauche d'une suite d'images semblables, symbolisant les morceaux auxquels il est associé. Indiquons que l'image à la gauche de cette suite est légèrement surdimensionnée par rapport aux autres, et qu'elle est également mise au premier plan, de sorte qu'à chaque fois que l'on se déplace vers la droite, on se déplace vers l'arrière-plan (Annexe 35). Notons également que seuls le nom de l'artiste et le nom du morceau correspondant à l'image à gauche sont indiqués par défaut – il faut passer la souris sur les autres images pour afficher ces informations leur correspondant. Cette présentation permet à l'utilisateur d'avoir un premier aperçu des relations phonographiques existant entre différents morceaux, sans pour autant que ces relations soient différenciées : la seule « hiérarchie » existante est celle qui sépare le premier morceau de la liste de ceux qui suivent. Cette présentation est intéressante dans la mesure où elle permet de prévisualiser l'organisation prévue par H1tchr sur les pages dédiées aux morceaux. Sur ces pages en effet, le morceau auquel la page est dédiée est à nouveau symbolisé par une image – une pochette d'album ou le logo de H1tchr si celle-ci n'est pas disponible – plus grande que les autres. En revanche, à une organisation linéaire se substitue une organisation en forme d'arbre, où les morceaux les plus anciens sont situés en bas de la page et les plus récents en haut. Ainsi, le morceau choisi n'est pas nécessairement au centre de la page ou à une de ses extrémités. Cependant, toutes les branches de l'arbre sont reliées à ce morceau (Annexe 36). Ici, la hiérarchisation et la différenciation de l'information repose sur trois éléments : la taille de l'image représentant le morceau dont on observe les relations phonographiques, le point de départ des segments symbolisant les « *connections* » qui est toujours cette image, et la couleur de ces segments qui permettent de différencier cinq types de relations phonographiques³⁸. En d'autres termes, à travers cette modélisation, H1tchr présente une certaine vision des relations phonographiques et en particulier de la reprise. Nous y reviendrons dans la troisième partie de ce mémoire, mais nous pouvons d'ores et déjà souligner que, de la même manière que le classement de

38 *melody, beat, lyrics, sampled, sounds like, cover*

la collection témoigne d'un certain projet sur WhoSampled ou SecondHandSongs, la modélisation des relations phonographiques témoigne d'une vision particulière de celles-ci. Ainsi, le recours à la forme de l'arbre n'est pas anodin : Franc Morandi indique ainsi qu'elle a largement été utilisée dans les projets d'encyclopédie, de d'Alembert à Linné, et qu'elle « *représente l'idée occidentale et patriarcale de la famille* »³⁹ en instaurant une filiation qui trouve son origine dans un seul élément. Sans nécessairement souscrire à cette observation, notons que la modélisation utilisée ici rappelle fortement celle de l'arbre généalogique, et qu'elle correspond à ce modèle relation verticale où seule compte la filiation : chaque « connexion » établit un lien entre un morceau « père » et un morceau « fils », sans que ces derniers ne soient reliés entre eux (on notera toutefois que le morceau au centre de la modélisation n'est pas nécessairement la version originale, mais qu'il est le point de convergence de toutes les « *connections* »). De même, les relations phonographiques proposées sont exclusives les unes des autres : s'il faut garder à l'esprit qu'une telle présentation repose en partie sur un impératif de clarté, qui doit permettre aux utilisateurs de contribuer à la collection selon une charte commune, on peut également y voir une tentative de classification rigoureuse des relations phonographiques.

La modélisation est différente sur WhoSampled et SecondhandSongs, où les informations portant sur une « chaîne de reprise » – toutes les reprises qu'un morceau a inspiré par exemple, ou tous les samples qu'il a généré – sont systématiquement présentées de la même manière, et dans le même ordre, en dépit des spécificités de chaque morceau. Sur ces deux sites, le morceau choisi est affiché en haut de la page qui lui est dédiée (Annexe 8 et 23), même s'il ne s'agit pas d'une version originale. A l'inverse du cas de H1tchr cependant, on note, sur ces deux sites, certaines tentatives « structurelles » pour faire émerger d'une masse d'information conséquente les éléments pertinents qui peuvent guider l'utilisateur : une sélection de trois vidéos permettant de découvrir trois reprises d'un même morceau sur SecondHandSongs par exemple, tandis que WhoSampled mentionne la seconde à laquelle apparaît un sample dans un morceau (Annexe 24). A nouveau, on observe donc ici un double effort de hiérarchisation et d'harmonisation, dans la mesure où l'indication temporelle est systématique et permet d'établir la relation phonographique entre deux morceaux en indiquant à l'utilisateur le moment le plus pertinent pour « observer », ou plutôt écouter cette relation.

39 Franc MORANDI, « Classer et « encyclopéder » aujourd'hui : la reconfiguration des formats de connaissances », *Hermès, La Revue*, 66, 25 novembre 2013, p. 139-146.

3 - Les objets

Tout au long de cette partie, nous avons suivi un raisonnement par étapes, en partant du général pour arriver au particulier : nous avons ainsi évoqué en premier lieu la collection dans sa globalité, avant d'étudier sa structure, qui, on l'a vu, permet de mettre au jour un projet qui prend forme, à un sens presque littéral, au sein du site. Le dernier maillon de notre raisonnement est donc constitué des objets mis en collection, qui s'intègrent, comme les éléments structuraux que nous avons analysés, dans une logique particulière – ce qu'on a appelé le projet – et obéissent à des impératifs qui lui sont liés. A nouveau, étudier les caractéristiques spécifiques des objets mis en collection revient à s'intéresser au projet sur lequel cette collection repose.

L'étude de ces objets nous conduit toutefois à aborder une question singulière, qui n'a pas encore été traitée, à savoir celle du glissement du patrimoine « physique » aux collections numériques. Comme le souligne Gérard Régimbeau dans son article *Du patrimoine aux collections numériques : pratiques, discours et objets de recherche*, le passage d'une patrimonialisation « physique » à une patrimonialisation numérique – voire une patrimonialisation du numérique – suscite des questionnements (et représente des risques) qui lui sont propres et qui nous amènent à penser différemment les notions de mise en collection et de pérennisation de la collection. Les sites que nous étudions, on l'a vu, s'inspirent à des degrés divers de catégories existant en dehors du monde numérique, notamment parce que les objets qu'ils collectionnent existent en premier lieu hors de ce monde. Ce dernier temps de notre réflexion se situe donc bien dans la continuité de ce que nous avons proposé jusqu'ici – c'est-à-dire l'exploration du « projet » de chaque site – doit donc nous permettre de comprendre comment s'effectue ce passage d'une logique à l'autre et surtout si l'on doit parler, pour ces sites, de collections numériques ou de collections numérisées.

L'étendue du savoir : ce que les sites nous apprennent sur leurs objets

L'étude de la présentation des morceaux au sein des collections nous a conduit à souligner que H1tchr s'inspire du format de l'arbre et que ce format permet de rassembler des éléments choisis autour d'un nombre limités de critères. De fait, ce constat peut être élargi aux trois sites de notre corpus : chacun répertorie au sein de sa collection un savoir spécifique, qui s'appuie, on l'a

vu, sur des tentatives de catégorisation et de hiérarchisation qui correspondent à une vision particulière du savoir dont il a la charge.

En nous intéressant directement aux objets mis en collection, nous nous intéressons à l'étendue de ce savoir – non pas pour le mesurer et le comparer avec celui d'autres collections, mais pour comprendre comment les informations répertoriées s'intègrent dans la structure que l'on a mis au jour pour chaque site. Chaque site propose en effet un ensemble d'informations qui lui est propre et qui permet de comprendre ce qui est pertinent, selon chaque « projet », de savoir sur les objets qui sont mis en collection, ou, pour le dire autrement, de comprendre comment sont façonnés les objets pour qu'ils s'intègrent dans ces projets.

Ainsi, H1tchr n'offre sur les objets qu'il présente qu'une information relativement sommaire – nom du morceau, nom de l'artiste, pochette d'album, année de publication – parfois augmentée d'une description de l'artiste issue de Wikipédia, et placée en bas de la page (Annexe 36). Mentionné lorsque nous avons évoqué la collection dans sa globalité, le renvoi au modèle de Wikipédia – qui, d'un point de vue structurel, ne correspond pas au projet de H1tchr – est ici explicite, et sert même de référence en ce qui concerne les connaissances sur les objets collectionnés. Toutefois, cette référence n'est pas le marqueur d'une tendance à la profusion d'information ; du moins, on n'assiste pas, sur ce site, au développement d'un savoir exhaustif ou visant à rendre compte d'un grand nombre de caractéristiques des objets mis en collection. Il semble en effet que H1tchr répertorie un savoir beaucoup plus « auto-centré », c'est-à-dire qui vise à rendre cohérent un ensemble plus qu'à donner des informations sur des éléments de ce dernier : les informations dont on dispose sur l'arbre concernent les relations phonographiques, les contributeurs les ayant proposés et le nombre de « *connections* » qu'entretient chaque morceau avec d'autres de la collection. Le savoir qui se crée ici porte donc bien sur un ensemble d'objet plutôt que sur chaque objet pris individuellement : il s'agit davantage de comprendre quelles sont les relations que les morceaux entretiennent entre eux que d'obtenir des informations sur chaque morceau pris séparément. Notons ici que s'il s'éloigne d'un savoir tel qu'on le conçoit traditionnellement – tendant à l'exhaustivité et centré sur des objets plus que sur des relations, le savoir présent sur H1tchr est pertinent et important pour ce site, sa structure et son fonctionnement, en un mot, son projet.

A l'inverse, les informations concernant les morceaux que l'on retrouve sur WhoSampled sont plus exhaustives : le nom de l'artiste, l'année de publication, le label et d'autres informations

sont en effet mentionnées. On trouve également des informations sur les différentes relations phonographiques, rangées par type (*sample*, « *cover* ») dans lesquelles est impliqué le morceau. Là où H1tchr proposait un modèle faisant d'un morceau le point de convergence de plusieurs relations phonographiques, WhoSampled propose ce qui nous semble être un modèle encyclopédique : détachées des spécificités de chaque morceau, les différentes catégories d'informations disponibles forment une grille de lecture unique pour l'ensemble des objets de la collection. Dans ce modèle, les morceaux sont répertoriés selon quatre critères – utilisation ou origine de samples, reprise ou origine de reprises – et le savoir se départit, en apparence du moins, de toute subjectivité : là où H1tchr propose aux utilisateurs de lier entre eux des morceaux qui « se ressemblent » sans requérir d'eux qu'ils fournissent une justification particulière, WhoSampled prouve que les morceaux de sa collection ont bien été *sampled* ou repris, en créant des pages accueillant deux vidéos – ainsi que quelques informations sur les morceaux auxquels elles correspondent – qui permettent d'écouter la version originale et la reprise sélectionnée, ou de vérifier, grâce à des indications temporelles, qu'un morceau est bel et bien *sampled* dans un autre.

Sur SecondHandSongs enfin, on retrouve des informations similaires à celles proposées sur WhoSampled, auxquelles sont ajoutés, pour les morceaux pris « seuls », des commentaires et un « *rating* » permettant d'évaluer les œuvres à l'aide d'étoiles (Annexe 9). La présentation des relations phonographiques se fait dans un tableau répertoriant, pour chaque morceau, l'ensemble des reprises, adaptations, *samples* dont il est à l'origine ou dans lequel il s'intègre. On observe à nouveau un classement par type de relation, sans indication de filiation hormis un ordre chronologique basé sur la date de sortie du disque (« *release* ») sur lequel apparaît le morceau – et non sur celle de la création de celui-ci. Il est intéressant de constater que cette présentation diffère de celles proposées par H1tchr et WhoSampled dans la mesure où les œuvres ne sont pas « contextualisées ». Sur SecondHandSongs en effet, on n'observe pas d'indication portant sur les relations qu'un morceau entretient plus ou moins directement avec d'autres œuvres : le site propose une liste d'œuvres qui peuvent être définies de la même manière, sans distinction formelle. Cette présentation sous forme d'une chaîne de reprise sera analysée plus précisément dans la troisième partie de ce mémoire. Pour le moment, soulignons que les limites du savoir rassemblé sur SecondHandSongs restent relativement floues. Si un certain nombre d'informations sont en effet disponibles directement sur les pages dédiées aux morceaux, rappelons que la fonction de recherche sur ce site permet d'accéder au forum et à certaines contributions, c'est-à-dire à une partie du savoir produite non plus par le site lui-même mais par les utilisateurs, collectivement.

Pour conclure sur la question de l'étendue du savoir proposé par les sites de notre corpus, soulignons que, de manière assez évidente tous proposent, dès que cela est possible, d'écouter le morceau mis en collection. Il s'agit d'un savoir existant sous une forme singulière, qui soulève au moins deux interrogations. D'une part, on peut se demander, pour chaque morceau, quelle version est la plus pertinente (et comment la choisir). D'autre part, si on considère qu'il s'agit bien là d'un savoir ayant toute sa place au sein de la collection de chaque site, comment s'assurer que tout le monde y ait accès – et réciproquement, comment s'assurer que le mode d'accès choisi permette bien de mettre la version audio en collection ? A ces deux interrogations, nous pourrions en ajouter une troisième, qui se rapprocherait de celles formulées par Brigitte Chapelain dans un article dédié à l'utilisation de la « réalité augmentée » dans les musées⁴⁰ : « [l]a diminution de la distance entre le visiteur et l'œuvre d'art développe-t-elle chez celui-ci une augmentation de la lisibilité, de la connaissance et de l'appropriation de l'œuvre ? Autrement dit, les outils de médiation de la réalité augmentée ont-ils des effets de culture augmentée chez le public ? ». Si le cas d'œuvres d'art diffère, dans une certaine mesure, de celui « d'objets de savoir » que nous étudions ici – le dispositif de collection et de monstration ne visant pas le même objectif, on peut néanmoins se saisir de cette réflexion et se demander « ce que l'on fait » des morceaux ainsi proposés sur les sites. De fait, chacun d'entre eux apporte une tentative de réponse à cette question : H1thcr propose de différencier fortement les relations phonographiques et de laisser aux utilisateurs le soin de « juger sur pièce » - la version audio permettant à chaque utilisateur de comprendre la relation modélisée, WhoSampled l'utilise pour préciser les informations qu'il donne – ainsi la mention d'un *sample* est-elle accompagnée des deux morceaux avec les indications temporelles correspondantes – et SecondHandSongs propose trois versions audio différentes par morceau pour « explorer » les reprises et les différentes versions de l'œuvre (Annexes 8, 9 et 10).

Les plate-formes mobilisées : accéder aux objets et les collectionner , à l'intérieur des sites et en dehors

On voit donc que chaque site prévoit, selon des modalités différentes, de donner la possibilité à ses utilisateurs d'écouter les morceaux qu'il répertorie. L'intégration de la musique enregistrée conduit à poser la question des conditions d'accessibilité aux morceaux, centrale dans l'étude de collections justement dédiées à la musique, c'est-à-dire de repenser « ce qui est mis en

40 Brigitte CHAPELAIN, « De nouvelles médiations numériques au service de la culture augmentée », *Hermès, La Revue*, 61, 23 novembre 2013, p. 106-108.

collection ». Dans une perspective communicationnelle en effet, il ne s'agit pas seulement de penser aux morceaux et aux informations dont on dispose sur eux, mais aussi à leur matérialité, c'est-à-dire aux conditions qui rendent possible l'accès à la musique enregistrée et la forme que celle-ci prend. En d'autres termes, il s'agit d'analyser les outils et plate-formes mobilisés pour permettre aux utilisateurs d'accéder aux collections des sites, et d'étudier ce que ces outils impliquent pour ces sites et leurs collections.

Si l'on s'intéresse aux outils permettant d'accéder à la musique enregistrée, on peut distinguer deux types de plate-formes : celles qui permettent aux utilisateurs d'acheter les morceaux qu'ils écoutent (plate-formes commerciales) et celles qui leur permettent simplement d'écouter les morceaux (plate-formes non-commerciales). Le cas des plate-formes commerciales, en l'occurrence iTunes, Ebay, AmazonMp3 (sur WhoSampled, Annexe 24) et Amazon (sur SecondHandSongs et WhoSampled) est particulièrement intéressant, notamment dans la mesure où elles permettent de tisser un lien direct entre la collection numérique – ou plutôt la collection numérisée – et des objets « physiques », dans le cas d'Ebay ou d'Amazon par exemple. La simple possibilité d'acheter des morceaux présents dans la collection d'un site sans la dénaturer représente une particularité propre à la musique enregistrée, qui peut être reproduite sans altérer sa valeur – du moins d'un point de vue strictement artistique. Il nous semble donc que l'opportunité laissée aux utilisateurs de « reconstituer » tout ou partie des collections qu'ils explorent et de les intégrer à leur anthologie personnelle ne constitue pas un élément essentiel dans l'approche de ces collections. En revanche, nous pouvons souligner que la possibilité d'être redirigé vers une plate-forme pour acheter un ou plusieurs objet(s) présent(s) au sein de la collection sur un support qui n'est pas numérique témoigne de l'intégration revendiquée de la collection numérisée dans un patrimoine dont elle est issue. Par ailleurs, nous pouvons également y voir une référence à des pratiques anthologiques que les utilisateurs développent en dehors du site et surtout en dehors des logiques numériques : ainsi, des procédés spécifiques aux logiques numériques – navigation par liens hypertextes, achat *via* des plate-formes numérisées par exemple – nourrissent des pratiques anthologiques individuelles et qui se développent hors du cadre numérique initial.

Le cas des plate-formes non-commerciales permet de mettre au jour deux logiques de découverte ou de poursuite de l'exploration différentes, qui correspondent chacune à une plate-forme utilisée sur les sites, YouTube ou Spotify. L'utilisation de YouTube est la plus répandue sur les sites de notre corpus – utilisation exclusive sur SecondHandSongs, largement majoritaire sur WhoSampled et relativement similaire à celle de Spotify sur H1tchr – et l'on peut expliquer cette

prédominance par le fait qu'il s'agit d'une plate-forme facile d'accès dans la mesure où, contrairement à Spotify, elle ne nécessite pas d'abonnement. A l'exception de quelques cas particuliers – restriction du contenu dans un pays donné par exemple – la vidéo proposée par le site est donc accessible à tous les utilisateurs. A notre sens, il s'agit d'une plate-forme qui correspond à l'esprit des collections telles qu'elles sont créées sur les sites que nous étudions : le « contenu » y est proposé par des utilisateurs multiples, qui ont – sauf restriction souhaitée par l'utilisateur ayant posté la vidéo – la possibilité de commenter les vidéos postées. Toutefois, la navigation sur la plate-forme elle-même diffère de celle prévue sur le site : le lien YouTube intégré au site permet en effet d'accéder à une vidéo – c'est-à-dire parfois un clip, parfois la captation vidéo d'un concert et parfois un montage amateur ou une simple image – à partir de laquelle l'utilisateur va pouvoir trouver des vidéos jugées « similaires » selon un algorithme qui évalue la pertinence des résultats qu'il propose à l'aune de l'historique de navigation de cet utilisateur. La poursuite sur Youtube de l'exploration entamée sur un des sites consacrés à la reprise musicale correspond donc à l'entrée dans une nouvelle collection et surtout dans un nouveau mode d'exploration, qui, en se revendiquant « personnalisé », s'éloigne de celui proposé par des sites tendant à valoriser un « savoir objectif ».

Sur Spotify en revanche, la présentation des morceaux et albums disponibles se rapproche davantage de cet idéal : les objets de la collection sont harmonisés et pleinement intégrés dans un format particulier – celui de Spotify – à l'inverse de ce que l'on trouve sur YouTube, où la qualité et le format des objets mis en collection dépend largement des utilisateurs qui les proposent. En termes d'exploration, le cas de Spotify est intéressant dans la mesure la navigation de l'utilisateur le fait passer de la collection du site à une discographie⁴¹ : en accédant à Spotify, on accède à des liens vers toutes les œuvres disponibles de l'artiste, tous les morceaux associés à l'album dont est issu le morceau qu'on écoute. L'utilisateur passe ainsi d'un ensemble à un autre et d'un « principe unificateur » à un autre : sur les sites consacrés à la reprise musicale, le morceau est rapproché des œuvres avec lesquelles il entretient des relations phonographiques, tandis que sur la plate-forme d'écoute, il est lié à son ou ses créateurs⁴². Il nous semble que ce glissement n'est pas anodin et que l'on peut voir la collection de Spotify comme une référence à laquelle renvoient les sites, référence indiscutable *de facto*, car il est impossible pour les utilisateurs de commenter ou d'amender la collection proposée par Spotify. Le recours à cette plate-forme participe donc pleinement selon nous

41 Nous pouvons indiquer ici que SecondHandSongs se défend, dans sa FAQ, de vouloir créer des discographies exhaustives : « *It's not our purpose to create full discographies.* »

42 Soulignons toutefois que Spotify propose à ses utilisateurs de créer des playlists et d'accéder à des playlists publiques, créant ainsi à la fois un mode alternatif de mise en collection et un mode alternatif de navigation

de la prétention au « savoir objectif » que nous avons déjà évoqué, et correspond à une forme de délégation d'autorité que l'on ne retrouve pas dans le recours à YouTube et qui doit être souligné.

Pour être tout à fait exhaustifs, soulignons que les sites de notre corpus renvoient également vers leurs comptes sur différents réseaux sociaux, même si les mentions de ces derniers sont relativement discrètes, à l'exception notable de WhoSampled qui permet aux utilisateurs de consulter son fil Twitter tout au long de leur navigation et qui invite, dans sa vidéo de présentation, à partager les « *interesting finds* » – c'est-à-dire les relations phonographiques les plus intéressantes aux yeux des utilisateurs – sur Facebook ou Twitter. Par ailleurs, notons que, sur les pages dédiées aux artistes, WhoSampled renvoie, dès que cela est possible, aux pages Wikipédia et Discogs ainsi qu'au site officiel de l'artiste auquel la page est consacrée. Enfin, indiquons que la connexion à un compte utilisateur sur SecondHandSongs peut se faire *via* un compte Google+, un compte Facebook ou un compte Discogs – ce qui nous permet de constater à nouveau que, sur ce site du moins, les pratiques anthologiques sont envisagées au-delà des frontières du site lui-même.

La réflexion entamée sur l'accès aux morceaux proposés par les sites peut nous permettre de nous pencher sur le rôle des utilisateurs sur ces sites en nous demandant « ce que l'on peut faire » des objets mis en collection sur les sites : en achetant un morceau ou un album, en l'ajoutant à une playlist sur Spotify ou sur Youtube, l'utilisateur quitte la collection telle qu'elle est envisagée par le site et déplace les objets d'une pratique anthologique faite collectivement à une pratique anthologique non seulement individuelle, mais aussi beaucoup plus personnelle. A notre sens, cette intervention de l'individu dans un processus de mise en collection collectif – ou cette intervention du subjectif, à savoir le goût, dans la production d'un savoir qui se veut « objectif » – peut être vu comme un moyen de passer d'un « principe unificateur » à un autre et de passer, pour reprendre les termes de Perec, d'une collection organisée autour d'une *classe* à une collection organisée autour d'un *sujet*, passage d'autant plus intéressant qu'il est facilité par des renvois à des plate-formes d'écoute ou d'achat directement intégrées aux sites.

II – Le rôle des utilisateurs, entre contribution et exploration

Les collections des sites sont constamment augmentées grâce à des pratiques anthologiques collectives : la mise en collection des objets présentés sur les sites tient avant tout à une activité sans cesse renouvelée des utilisateurs, qui proposent des œuvres en tentant de les relier à d'autres objets de la collection. Dans la deuxième partie de ce mémoire, il s'agit à la fois de comprendre quelles sont les structures prévues au sein des sites pour encadrer et guider ce travail, mais également d'étudier ce que font les utilisateurs dans ces structures, en d'autres termes, d'étudier la manière dont ils interprètent les cadres structurant des sites auxquels ils participent, la manière dont ils en subissent les contraintes et en explorent les possibilités. Nous prenons le parti ici de nous appuyer uniquement sur ce que l'on peut observer sur les sites – et donc de ne pas réaliser d'entretiens avec des utilisateurs. Sur ce point, nous suivons l'observation de R. Lambiotte et M. Ausloos⁴³ qui soulignent le fait que les sites permettant l'élaboration et l'indexation collaborative de collections ont pour principale caractéristique « *la transparence, notamment dans la mesure où ces sites sont relativement ouverts et ne cachent pas les profils de chaque utilisateur, contrairement à Amazon par exemple D'un point de vue scientifique, cette transparence ouvre des perspectives visant à réaliser des expériences à grande échelle (incluant des milliers de personnes) sur la formation des goûts, la sociologie quantitative, la musicologie... Les données disponibles invitent également à envisager des méthodes alternatives afin de réaliser des classifications à grande échelle, portant sur la musique/la science/internet.* »⁴⁴.

43 Renaud LAMBIOTTE, Marcel AUSLOSS, « Collaborative tagging as a tripartite network », *Lecture Notes in Computer Science*, vol 3993, Springer, Berlin, Heidelberg, 2006

44 Traduction libre du passage suivant : « *their transparency, namely these sites are relatively open and do not hide the profiles of each user, contrary to Amazon for instance. From a scientific point of view, this transparency opens perspectives in order to perform large scale experiences (including thousands of people) on taste formation, quantitative sociology, musicology... The available data also suggest alternative methods in order to perform large scale classifications of music/science/internet.* »

1 - La mise en collection : collecte et processus de validation

Nous nous sommes longuement intéressé, dans la première partie, à la collection et son organisation en mettant le site au premier plan, et en le présentant comme un acteur à part entière dans l'élaboration des collections que nous avons étudié. Il est important cependant d'attirer l'attention du lecteur sur ce qui pourrait être un abus de langage : l'observation d'un site conduit parfois à « autonomiser » ce qu'on y voit. Sans que ce qui a été dit dans la première soit erroné, gardons donc à l'esprit que ce qui se joue sur ces sites, ce sont des pratiques anthologiques collectives et que si la structure explique bel et bien le projet, elle n'explique pas la totalité de ce qui se passe sur les sites que nous étudions. Bien plus : se concentrer uniquement sur cette structure et la détacher de ce à quoi elle sert serait une erreur. La raison d'être des modèles de classification et d'organisation que nous avons présenté se trouve en effet dans les pratiques anthologiques y prennent place.

L'appel à contribution : quand l'utilisateur devient collectionneur

Cette nécessité de « faire vivre » la plate-forme est d'ailleurs illustrée par l'appel à contribution qui se matérialise sur les trois sites de notre corpus sous la forme de différents marqueurs invitant à différents niveaux de participation. Notons ainsi que les trois sites invitent, dans leurs discours de présentation ou leurs FAQ, à proposer des morceaux. Ainsi SecondHandSongs recommande-t-il de contacter l'équipe du site au cas où une reprise ne serait pas présente (« *don't hesitate to contact us if you know a song that's not listed* », Annexe 3) tandis qu'un appel à contribution conclut la vidéo de présentation de WhoSampled, que l'on trouve sur la page « *About Us* ». D'une manière un peu moins explicite, nous avons déjà souligné que l'on trouve sur la page d'accueil de H1tchr deux injonctions à la participation, « *Make your own musical history* » et « *Create timelines* ». L'appel à contribution est donc un élément que l'on retrouve sur chacun des sites que nous étudions, sous différentes formes, correspondant au projet de chaque site.

En plus de ces injonctions présentes dans les discours de présentation, on observe également des appels à contribution qui suivent l'utilisateur dans sa navigation sur le site et qui sont généralement intégrés dans un bandeau supérieur ou inférieur qui reste fixe tout au long de la navigation. Sur SeconHandSongs, le bandeau supérieur permet d'accéder à l'onglet « *participate* »

– qui renvoie à deux autres onglets, « *submit* » et « *search* » – tandis qu’on trouve dans le bandeau inférieur une liste de liens, dont « *Suggest covers and samples* » renvoyant à l’onglet « *participate* », placés sous la mention « *get involved* » (Annexe 16, note c). H1tchr et WhoSampled, quant à eux, ne proposent qu’un seul lien permettant aux utilisateurs de contribuer à tout moment durant leur navigation sur le site : « *+post* » sur H1tchr et « *submit* » pour WhoSampled. On voit donc d’emblée que cette mention constamment présente de la contribution renvoie, sur tous les sites, à une participation d’ordre général : les termes « *submit* », « *post* » ou « *participate* » ne contiennent aucune autre information que l’implication de l’utilisateur dans un projet commun. On pourra d’ailleurs souligner que, sur chaque site, les appels à contribution redirigent systématiquement vers un formulaire d’inscription ou de connexion à un compte utilisateur. Si l’inscription ne vaut pas nécessairement souscription au projet, notons qu’elle oblige tout de même à s’identifier comme « contributeur » – notion sur laquelle nous reviendrons plus loin.

On retrouve également, intégrés sur les pages dédiées aux morceaux, des appels à contribution plus précis et qui correspondent à deux types d’action : l’ajout d’objets et la modification d’informations. En ce qui concerne l’ajout d’objets, SecondHandSongs propose systématiquement à ses utilisateurs d’ajouter des reprises à celles déjà mises en collection (« *add cover* », Annexes 8, 9 et 10), et propose également, comme H1tchr, d’ajouter un lien YouTube quand celui-ci est manquant (Annexe 10). Soulignons ici que l’ajout d’objet peut donc concerner différents niveaux de la collection, dans la mesure où une proposition d’ajout à la chaîne de reprise n’a pas la même importance que l’ajout d’un média correspondant à un objet de la collection. Il est d’ailleurs intéressant de noter la mise en collection des morceaux n’est pas être nécessairement liée à la présence du média audio ou vidéo qui leur correspond, renvoyant ainsi à notre réflexion sur la nature des objets mis en collection – à nouveau, nous reviendrons plus loin sur la question du processus de contribution et des informations nécessaires à fournir au sujet des (potentiels) objets de la collection.

Si l’ajout d’objets nécessite une inscription sur les sites qui la proposent, la modification d’information peut quant à elle être effectuée par n’importe quel utilisateur sur WhoSampled – tandis qu’elle requiert une identification sur SecondHandSongs. De manière assez évidente, il s’agit ici de signaler des erreurs (« *report error* », « *report wrong information or missing link* », Annexe 24), mais aussi de les corriger : SecondHandSongs et WhoSampled laissent aux utilisateurs un espace d’expression relativement libre, symbolisé par un cadre de saisie vierge, au-dessus duquel l’utilisateur trouve d’autres cadres lui permettant d’indiquer le type d’erreur, le nom de l’objet

concerné et l'administrateur chargé de la résoudre (SecondHandSongs, Annexe 11) ou son adresse mail, le type d'erreur et, si celle-ci concerne une vidéo manquante ou mal attribuée, le lien de la vidéo proposée par l'utilisateur (WhoSampled, Annexe 25).

Ces différents appels à contribution permettent de mettre au jour, au-delà de dispositifs prévus par les concepteurs des sites pour faciliter l'élaboration de la collection, que le rôle des utilisateurs sur ces sites est anticipé et défini par les actions rendues possibles sur le site. Les appels à contribution sont toujours présents – qu'ils soient intégrés à un bandeau fixe ou sur les pages dédiées aux morceaux – et l'utilisateur est ainsi constamment pris entre une posture d'exploration ou de découverte et une posture de jugement, voire d'expertise, qui doit le conduire à amender la collection qu'il est en train de parcourir.

Les règles de contribution ou l'émergence de pratiques anthologiques collectives

Ce rôle particulier, anticipé et encadré par les sites, prend notamment forme dans l'acte de contribution, c'est-à-dire dans le processus de mise en collection. Pour le comprendre, il est nécessaire de prendre comme point de départ de notre réflexion les architextes et leur fonctionnement. En effet, les contributions des utilisateurs suivent un processus précis qui « formate » les contributions, les harmonise et dans le même temps permet de s'assurer qu'elles correspondent bien aux informations requises par le site. Sur SecondHandSongs et WhoSampled, le lexique présent dans les FAQ est doublement pédagogique : il permet à la fois de définir spécifiquement certaines relations phonographiques et de présenter quels types de morceaux – ou plutôt quels types de relations – ont leur place au sein de la collection. Par exemple, en définissant trois types de « version originale » (Annexe 2, note a), SecondHandSongs donne son interprétation de cette expression, mais il donne aussi les conditions nécessaires et suffisantes permettant de désigner un morceau comme étant une « version originale », et cette précision n'a rien d'anodin : elle participe d'une prétention à l'exactitude et à la rigueur revendiquée par les sites eux-mêmes mais également attendue des utilisateurs. Ainsi, le processus de contribution s'effectue grâce à un formulaire à remplir par l'utilisateur et exigeant des informations détaillées à fournir sur le morceau proposé mais également sur la version originale dont il s'inspire ou qu'il reprend, sur SecondHandSongs comme sur WhoSampled (Annexes 12 et 26). Notons qu'à l'inverse, H1tchr ne

requiert pas d'expertise ou de preuves particulières, mais oblige l'utilisateur à proposer un morceau en l'associant à un lien Spotify.

Sur WhoSampled et SecondHandSongs, le processus de contribution et de mise en collection s'opère donc grâce à un architexte, ici un formulaire, imbriqué dans une structure « architextuelle » plus grande – le site lui-même – et qui permet de guider l'utilisateur mais aussi de lui apprendre à se comporter sur le site. Comme le souligne Karolina Swiderek dans son article « Architexture organisationnelle »⁴⁵ en évoquant le cas de formulaires de notification d'incident aérien, les architextes participent aux « *processus organisant* »⁴⁶ dans la mesure où ils permettent d'unifier une « *forme d'agir collectif* » et de configurer un espace dans lequel des pratiques collectives peuvent prendre forme. Cette affirmation, particulièrement intéressante pour nous, permet de comprendre l'importance que revêtent les formulaires de contribution au sein des sites que nous étudions : bien plus que de façonner le rôle des utilisateurs qui contribuent à la collection, il s'agit de permettre l'émergence de pratiques anthologiques collectives, c'est-à-dire de fournir à la fois les règles et les outils permettant ce que l'autrice appelle une « *co-construction de sens* ». Selon elle en effet, lorsque l'on écrit dans un architexte comme un formulaire, on ne partage pas du sens, mais on « *participe à un processus de négociation de sens* », c'est-à-dire à une « *confrontation de différents points de vue et interprétations, [à] la co-construction des nouveaux sens à partir de ce qui a été négocié par des acteurs qui mobilisent différents savoirs et expériences* »⁴⁷. Transposée dans le contexte des sites que nous étudions, cette analyse nous permet d'envisager que le processus de contribution, suivi d'un processus de validation par les administrateurs du site et de discussion par l'ensemble des utilisateurs, ne soit qu'une étape dans l'élaboration de la collection et que ce que nous appelons « mise en collection » participe non pas d'une simple accumulation d'objets, mais bien de « *choix éditoriaux* » et d'une constante « *négociation de sens* » entre les concepteurs du projet de la collection et ceux qui la font vivre en l'augmentant et en l'actualisant.

Nous reviendrons plus loin, en évoquant notamment les cas du forum et de l'indexation collective, sur ce processus complexe et ce qu'il implique. Pour l'instant, soulignons simplement qu'à travers les règles de contribution, se dessine un « profil-type » de l'utilisateur tel qu'il est prévu ou voulu par les sites que nous étudions. Les règles de contribution permettent donc de guider l'utilisateur et de lui apprendre à se conformer à ce « profil-type », mais elles ont aussi, à notre sens,

45 Karolina SWIDEREK, « Architexture organisationnelle », *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 34/2, 6 juillet 2017, <http://communication.revues.org/7303#ftn8>.

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

une mission pédagogique qui n'est légitimement pas évoqué pas Karolina Swiderek, et qui nous semble propre à des sites permettant une construction du savoir comme ceux que nous étudions. De la même manière qu'un disquaire ou un conservateur indiquerait ce à quoi il faut être particulièrement attentif pour choisir un disque ou apprécier une pièce de collection, les sites de notre corpus forment leurs utilisateurs à un savoir-faire qui excède le simple domaine du numérique et qui peut être transposé dans leurs pratiques anthologiques personnelles, même lorsqu'elles prennent forme à l'écart des logiques du numérique. Savoir ce qu'il faut rechercher pour définir un morceau ou sur quels éléments se baser pour établir une relation phonographique sont des compétences essentielles pour avoir la possibilité de contribuer aux collections de WhoSampled, de SecondHandSongs et de H1tchr, mais il s'agit également d'un savoir-faire utile pour l'élaboration d'une collection personnelle, qu'elle repose sur des supports numériques ou non. Si ce passage des logiques numériques aux pratiques anthologiques n'a rien de surprenant – en particulier lorsque l'on étudie des sites mettant à disposition de leurs utilisateurs des collections d'objets culturels – il mérite d'être souligné dans la mesure où il semble être parfaitement intégré au mode de fonctionnement des sites que nous étudions.

Le processus de validation et la distinction entre utilisateur et membre de l'équipe du site

Ces formulaires ont certes pour objectif d'orienter les utilisateurs dans leur participation à la collection, mais elles doivent également servir de base commune entre ceux qui proposent les morceaux et ceux qui les acceptent – et les font ainsi entrer dans la collection. Comme le souligne Yves Jeanneret, les architextes sont des écritures « *sans lesquelles on ne peut ni écrire, ni lire* »⁴⁸ : les formulaires présents sur ces sites permettent donc aux administrateurs de « lire » les informations proposées par les utilisateurs et de juger de leur conformité par rapport à la collection. « *L'agir collectif* » évoqué par Karolina Swiderek ne doit donc pas être vu uniquement à travers le prisme des pratiques des utilisateurs, mais bien en tenant compte du rôle des administrateurs, qui participent à ces pratiques autant qu'ils les dirigent et les façonnent. En d'autres termes, les administrateurs occupent une place centrale au sein des sites sur lesquels ils opèrent et jouent un rôle de médiation qui s'avère être crucial lorsqu'il est envisagé sur une plate-forme numérique : les administrateurs sont à la fois opérateurs techniques et prescripteurs – il s'agit de faire passer un

48 Yves JEANNERET, « Écriture et médias informatisés », dans Anne-Marie CHRISTIN (dir.), *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2011, p. 394-402

ensemble d'informations de l'état de contribution à celui d'objet de collection, et donc de déterminer quels objets ont leur place dans la collection.

Deux observations découlent de ce rôle particulier au sein des sites de notre corpus. La première concerne la hiérarchie qui se met en place sur chaque site et qui permet de « trier », selon certains critères, les utilisateurs du site. Notons tout d'abord qu'une distinction claire existe entre l'utilisateur simple visiteur et l'utilisateur disposant d'un compte sur le site, d'une part, on l'a vu, dans les actions permises sur le site, puisque seuls les utilisateurs inscrits ont le droit de participer à l'élaboration de la collection, mais également dans la terminologie utilisée pour les désigner, puisqu'un utilisateur inscrit est appelé « *member* » sur H1tchr ainsi que sur WhoSampled, où l'on trouve également l'expression « *registered user* » utilisée sur le forum – sur SecondHandSongs, le terme « *user* » est utilisé pour désigner, par défaut, les utilisateurs disposant d'un compte. De plus, au sein même de ce groupe d'utilisateurs à la fois autorisé à et capable de contribuer à la collection, sont mis en avant de manière formelle les « *top contributors* », c'est-à-dire les utilisateurs inscrits ayant proposé le plus de morceaux effectivement mis en collection⁴⁹. Sur H1tchr, sept « *top contributors* » sont présentés comme tels sur la page d'accueil (Annexe 33) tandis que sur WhoSampled, un lien présent dans le bandeau inférieur du site permet d'être redirigé vers une page présentant les « *top contributors* » du mois et « de tous les temps » (« *all time* », Annexe 27). On observe donc une forme de valorisation de la participation, sur WhoSampled et sur H1tchr du moins⁵⁰, qui correspond à notre sens à deux aspects du « web 2.0 » évoqués notamment par Etienne Candell⁵¹ : l'aspect communautaire – les « *contributors* » sont les membres impliqués dans la vie d'une « communauté » organisée autour de la collection du site à laquelle ils contribuent – et l'aspect dynamique – le classement des « *top contributors* » pouvant évoluer à chaque nouvelle contribution, et pouvant être « remis à zéro » au bout d'un certain laps de temps, comme c'est le cas sur WhoSampled.

A l'exception notable de H1tchr, où la fonction d'administrateur n'est pas formellement représentée, le dernier maillon de la chaîne hiérarchique est constitué d'utilisateurs habilités à

49 Le terme « *submission* » est utilisé comme unité de mesure à la fois sur WhoSampled et sur H1tchr, les deux sites où l'on retrouve cette catégorisation. En explorant les sites et notamment les profils des utilisateurs, il apparaît que ce terme renvoie exclusivement à des contributions validées, d'où notre choix de traduction du terme « *submission* » par « morceau proposé et effectivement mis en collection » ici.

50 SecondHandSongs ne différencie pas les contributeurs des utilisateurs inscrits ne participant pas à la collection. En revanche, nous avons souligné dans la première partie de ce mémoire qu'une recherche sur le site pouvait mener à des contributions, validées ou non : ces contributions sont associées au nom des utilisateurs qui les proposent, ce qui relève selon nous ici aussi d'une forme de valorisation de la participation.

51 Étienne CANDEL, « Pratiques des sites, usages des réseaux, Abstract », *Document numérique*, 11-1, 1 février 2009, p. 145-170.

valider ou invalider les contributions proposées. Sur WhoSampled, ces utilisateurs sont appelés « *moderators* » – terme qui renvoie à l’imaginaire du forum et à une fonction de sélection des contributions – tandis que sur SecondHandSongs, ils sont désignés par le terme « *editor* », qui renvoie davantage à l’idée d’une production d’information – « *editor* » se traduit par « rédacteur »⁵² ou « correcteur » et, dans le cas d’une anthologie, il définit le rôle de la personne chargée de collecter et d’agencer différentes œuvres dans un ensemble cohérent. Il est donc intéressant de constater que la validation des contributions et la mise en collection définitive des morceaux proposés semble correspondre à trois logiques différentes : sur H1thcr, ce processus semble être laissé aux mains des contributeurs eux-mêmes, sur WhoSampled, il correspond à une distinction entre les « bonnes » des « mauvaises » contributions, et sur SecondHandSongs, l’utilisation du terme « *editor* » semble indiquer que seuls les membres de l’équipe du site peuvent être considérés comme des contributeurs à part entière.

Cette « séparation des pouvoirs » propre à chaque site nous pousse à formuler une deuxième observation, qui porte cette fois-ci sur les notions d’autorité et d’auctorialité. Lors de la mise en collection, on le voit, une relation hiérarchique se met en place, et si les utilisateurs proposent des morceaux et participent à l’élaboration de la collection, sur deux sites au moins, la décision d’une équipe d’administrateurs fait autorité en étant la seule capable d’inscrire définitivement la contribution dans la collection. La notion d’autorité est dans le cas que nous étudions ici particulièrement intéressante, notamment parce qu’elle donne aux détenteurs de cette autorité la légitimité nécessaire pour élaborer un savoir qui, on l’a vu, prétend à l’objectivité⁵³ : loin d’être paradoxal, ce processus permet d’observer, à une échelle réduite – celle d’un site web – comment se constitue un savoir. Si l’on reprend l’expression de Katarina Swiderek, la « *negociation de sens* » à l’œuvre ici ne peut être comprise qu’en tenant compte de cette légitimité offerte par un statut particulier au sein du site. Pour autant, cela ne signifie pas que les utilisateurs sont écartés du processus de mise en collection une fois leur contribution validée : nous pouvons en effet constater que, sur tous les sites, le nom de l’utilisateur est lié au morceau qu’il souhaite mettre en collection de sa proposition à son intégration effective dans la collection (Annexe 8, 24 et 35, note a). A notre sens, cela participe à nouveau d’une valorisation de la participation, mais également d’une tentative, de la part des sites, de donner à voir l’auctorialité multiple des collections qu’ils proposent.

52 Soulignons que, sur SecondHandSongs, les « editors » écrivent également des articles classés dans la catégorie « *News* » du site.

53 Nous nous référons ici principalement aux cas de WhoSampled et de SecondHandSongs.

2 - Les forums et espaces de discussion

La question des forums et des espaces de discussion mériterait, à elle seule, un développement beaucoup plus long que celui que nous proposons ici. De fait, plusieurs travaux ont déjà été effectués sur cette question ou sur des questions proches – on pourra penser à ceux d’Etienne Candell sur la critique littéraire sur internet, ou ceux de Camille Paloque-Berges par exemple. Nous en reprenons certains ici afin d’évoquer les espaces de discussion sur les sites que nous étudions, en prenant le parti de ne pas commenter l’intégralité des phénomènes que nous observons, mais seulement ceux ayant trait à deux thématiques précises : la construction collective d’un savoir sur la musique d’une part et les processus de légitimation ou d’autorité, que nous venons d’évoquer, d’autre part.

L’organisation du forum : organiser la parole pour organiser la collection

Les questions liées relations hiérarchiques entre utilisateurs, à l’autorité dans la création du savoir et à l’importance du dispositif technique dans cette création sont au cœur de notre réflexion autour des processus de mise en collection. Etudier les pratiques anthologiques collectives implique certes de se pencher sur les procédés qui permettent à chaque utilisateur de se conformer au rôle qui est attendu de lui, mais cela implique également – et peut-être de manière plus importante – de réfléchir aux procédés et aux dispositifs qui permettent d’envisager ces pratiques et de les rendre possible, c’est-à-dire de rendre possible que chaque utilisateur puisse travailler à l’élaboration d’un patrimoine commun, ou, *a minima*, d’une collection commune. Ainsi, si le formulaire correspond à notre sens à des pratiques anthologiques individuelles dans la mesure où il permet aux utilisateurs de contribuer à une collection – et de voir cette contribution associée à leur nom –, le forum est un dispositif où prennent forme des pratiques anthologiques collectives. Il nous semble d’ailleurs que l’étude de cet espace nous permet de comprendre le pluriel de « pratiques anthologiques » : ces pratiques ne renvoient pas seulement à la mise en collection, mais aussi à la discussion autour de la collection. Le forum est l’endroit où prennent forme certains ajustements, certaines améliorations ou certaines innovations concernant la collection des sites ; il est le lieu où prend forme, de manière explicite, la « négociation de sens » que l’on retrouve implicitement au sein des formulaires de contribution.

Il est aussi un dispositif particulier où se mêlent différents imaginaires. Comme le rappellent Etienne Candela et Pergia Ghousskou-Giannakou, les forums sont associés à des idéologies et des imaginaires proches de ceux ayant accompagné le développement d'internet : la notion de communauté par exemple, ou « *une pensée politique de l'écriture et de la publication, [...] censées permettre de se débarrasser des contingences – temps, localisation, statut social, caractéristiques physiques – au profit de la seule valorisation, de la seule reconnaissance des qualités intrinsèques d'un discours écrit, d'une pensée, d'une façon de voir* »⁵⁴. Cet aspect nous paraît correspondre non seulement aux forums des sites que nous étudions, mais également aux objets de la collection eux-mêmes : nous avons souligné dans la première partie de ce mémoire qu'il n'était pas nécessaire qu'une version audio des morceaux collectionnés accompagne les informations proposées par le site. Il nous semble ici que cette singularité, selon laquelle des collections dédiées à la musique ne proposent pas systématiquement d'écouter les morceaux qu'elles rassemblent, participe pleinement de cette « *pensée politique de l'écriture et de la publication* » donnant une importance cruciale au discours écrit. Par conséquent, il nous semble que l'étude des forums doit être envisagée en tenant compte de l'importance que prend le discours écrit sur des sites dédiés à la mise en collection de la musique enregistrée.

Soulignons dans un premier temps que le forum n'est pas un élément que l'on retrouve nécessairement sur tous les sites : ainsi, H1tchr n'en possède pas – mais propose en revanche des espaces de discussion entre utilisateurs qui se trouve directement à côté des morceaux mis en collection. Notons ici que le nombre d'informations concernant les morceaux disponibles sur le site étant relativement limité, la discussion nous a semblé, lors de notre enquête, relativement limitée elle aussi, et seuls quelques échanges ont pu être observés, ce qui contraste avec le nombre important de discussions qui prennent forme sur les forums de SecondHandSongs et de WhoSampled. Sur ces deux sites, les forums sont mentionnés tels quels dans l'adresse url⁵⁵. Cette précision nous semble importante dans la mesure où le terme n'est pas nécessairement utilisé sur les sites pour renvoyer au forum : sur SecondHandSongs par exemple, on y accède en cliquant sur l'onglet « *discuss* » présent dans un bandeau supérieur qui reste fixe durant la navigation, tandis que sur WhoSampled, le terme « forum » est explicitement mentionné dans le bandeau inférieur, au sein d'une liste de termes classés sous la mention « *community* » (Annexe 16, note c). On peut ainsi observer que, sur chaque site, un imaginaire particulier lié au forum est utilisé pour y référer : celui de la communauté sur WhoSampled, et celui de l'échange sur SecondHandSongs – qui correspond

54 Étienne CANDELA et Pergia GKOUSKOU-GIANNAKOU, « Autorité et pratiques de légitimation en ligne », *Quaderni*, 93, 8 juin 2017, p. 5-11.

55 <https://secondhandsongs.com/forum> et <http://www.whosampled.com/forum/>

selon nous à l'idée d'abolition des contingences dans la discussion, évoquée par E. Candel et P. Ghouskou-Giannakou.

Sur les deux forums que nous avons pu étudier, on observe deux manières différentes de classer les publications, et donc d'organiser la discussion autour de sujets donnés. Sur SecondHandSongs, le forum est réparti en trois catégories globalement centrées sur la collection du site : une partie « *general* » qui rassemble au sein de différents « *boards* »⁵⁶ des *posts* traitant de la reprise en général ou du site en lui-même, une partie « *database* » où les utilisateurs peuvent poser des questions spécifiques à un morceau et aider les « *editors* » dans leur travail, et une partie « *chat* » pour tous les autres sujets (Annexe 13). Il est intéressant de constater que cette division permet de comprendre d'emblée qu'il existe plusieurs niveaux de discussion et donc de participation à l'élaboration de la collection, mais aussi qu'elle permet d'organiser les prises de paroles en fonction des thématiques qu'elles portent. Par exemple, une section de la partie « *general* » invite les utilisateurs à proposer des reprises amateur trouvées sur Internet ou à proposer leur propre reprise d'un morceau (« *Suggest web covers – Have your cover (from Youtube) listed in the SecondHandSongs database* », Annexe 13), tandis qu'un autre de la partie « *database* » propose aux utilisateurs d'aider les administrateurs dans leurs recherches, et donc de fournir une expertise et de participer à une discussion qui va au-delà de l'effort de sélection et de contribution d'un morceau à la collection. Ces parties du forum sont d'ailleurs intéressantes car elles permettent de comprendre qu'un glissement se fait au sein de différentes sections, et qu'à une discussion « autour de » la collection se substitue par endroits une discussion visant à produire la collection : la section « *research* » notamment rassemble des discussions initiées par les administrateurs autour de problématiques touchant la mise en collection ou la véracité de certaines informations, c'est-à-dire portant sur la manière d'organiser et de produire la collection.

Cette organisation de la parole diffère de celle proposée sur WhoSampled, où l'on retrouve certes une partie « *general* » – qui permet aux utilisateurs de se présenter ou de discuter du site en lui-même – ou la possibilité de consulter directement les *posts* les plus récents (Annexe 28). Soulignons également qu'une partie des *posts* du forum est organisée selon le « genre » de musique auquel ces *posts* correspondent, renvoyant ainsi à l'organisation de la collection elle-même. Toutefois, ce qui nous semble particulièrement intéressant et inédit sur ce forum concerne une partie spécifiquement dédiée aux pratiques anthologiques hors du site (« *Crate Digging and Production* »,

56 Les « *boards* » sont des ensembles de *posts* qui partagent une thématique précise, par exemple les commentaires sur le fonctionnement du site. Dans le reste de notre développement, nous traduisons ce terme par « section ».

Annexe 28), et donc ne renvoyant pas directement à la collection proposée sur le site. Nous pouvons lier cette partie du forum au fait que le projet du site se concentre sur les *samples* : il est par conséquent possible d'envisager que les utilisateurs du site soient intéressés par les pratiques et les imaginaires associés à ceux du *sample*, c'est-à-dire, à l'origine, l'échantillonnage de morceaux sur vinyles, mais également une certaine esthétique valorisant la musique sur support physique et les pratiques qui lui sont associées. Soulignons que cette partie replace à notre sens le site dans un ensemble de pratiques plus larges, qui dépassent évidemment le cadre du site, mais aussi celui des pratiques anthologiques. Ainsi, ces dernières sont associées ici à la production musicale, qui nécessite, pour certains genres, de se constituer au préalable une bibliothèque de samples et de sons divers – bibliothèque qui n'est donc pas organisée autour d'un projet anthologique, mais bien créatif. Par ailleurs et pour conclure, soulignons également que cette partie nous permet d'observer un changement de paradigme : si l'on reprend la distinction de Perec évoquée en première partie de ce mémoire, on passe, au sein même du forum de WhoSampled, d'une discussion autour d'une collection basée sur un « principe unificateur » défini par le projet du site à une discussion autour de collections basées sur différents « principes unificateurs », chacun défini par chaque individu, pour soi.

La discussion autour de la discussion : la réflexivité des échanges au sujet de l'élaboration de la collection

Un aspect particulièrement intéressant de l'organisation de la discussion sur les deux forums que nous étudions est qu'ils proposent chacun un espace dédié à un discours réflexif, permettant aux utilisateurs de commenter non pas la collection mais le site en lui-même, son fonctionnement et son organisation. Nous l'avons souligné au début de cette partie, les sites que nous étudions ne fonctionnent pas de manière autonome, ils reposent sur des ajustements constants : de même, les utilisateurs ne se conforment pas simplement à un rôle qui leur est dévolu et qui ne serait pas remis en question. Au contraire, leur participation va au-delà de l'augmentation ou de la discussion du fonds de la collection, et on voit prendre forme des discussions autour de la discussion elle-même, soit autour de ce qui est dit, soit autour des modalités et des possibilités d'expression et de participation, qu'elles reposent sur des éléments techniques ou non.

Sur SecondHandSongs, on observe même une catégorie spécifiquement dédiée aux échanges autour du site. Une section est ainsi intitulée « *Feedback on the website/database* » et

propose aux utilisateurs de poster leurs « commentaires, critiques et suggestions à propos de SecondHandSongs » (« *Post here all your comments, critics and suggestions for Second Hand Songs* », Annexe 13). On observe ainsi que le site prévoit un espace de discussion publique dédié à un exercice réflexif qui concerne aussi bien les utilisateurs que l'équipe du site – puisque le recours aux termes de « commentaire, critiques et suggestions » souligne l'idée que les prises de paroles sont adressées à une entité capable de les recevoir et de les comprendre. On observe également que SecondHandSongs introduit une distinction entre la « *database* », c'est-à-dire la collection, et le « *website* », c'est-à-dire la plate-forme technique qui accueille cette collection, et que les utilisateurs sont donc appelés à commenter l'ensemble de ce qu'ils voient ou font sur SecondHandSongs. Cette réflexivité demandée par des sites qui souhaitent impliquer les utilisateurs dans la globalité de leur fonctionnement se retrouve d'ailleurs explicitement sur WhoSampled, où la partie du forum dédiée à ce type de discussion s'appelle justement « WhoSampled ».

L'intérêt que représentent ces espaces de discussion est qu'ils permettent de montrer que les utilisateurs eux-mêmes investissent les cadres structurant des sites auxquels ils participent pour les remettre en question et les modifier. Ces espaces permettent donc d'aborder des questions qui n'ont pas été anticipées par les concepteurs des sites – dans les formulaires de contribution par exemple – mais aussi de faire émerger la subjectivité des utilisateurs au sein d'un ensemble qui tend, comme nous l'avons souligné dans la première partie de ce mémoire, à valoriser une forme « d'objectivisation du savoir ». En marge des discussions factuelles et intégrées dans les cadres instituant prévus par les sites, on observe donc des prises de paroles qui permettent de mettre en tension deux types de pratiques anthologiques : les pratiques anthologiques collectives, telles qu'elles sont prévues par les sites, et les pratiques anthologiques individuelles, telles qu'elles sont proposées par les utilisateurs.

La présence de ces espaces de discussion doit nous pousser à nous interroger sur ce patrimoine particulier qu'est la discussion autour de la collection, c'est-à-dire l'exercice réflexif qui consiste à faire de la collection plutôt que des objets qu'elle répertorie le sujet du débat. Nous pouvons souligner ici que ces discussions constituent un patrimoine numérique qu'il convient de traiter comme tel, c'est-à-dire considérer, indépendamment du site où ils se trouvent, ces échanges comme faisant partie intégrante d'une « archive » d'internet, qui permettent de mettre au jour certaines représentations, certaines pratiques et certains imaginaires propres à une culture d'Internet à un moment donné. Ainsi, on pourra effectuer sur des les forums de SecondHandSongs et WhoSampled un travail similaire à celui effectué par Camille Paloque-Bergès sur la mémoire

culturelle d'Internet, analysée à travers le cas du folklore, c'est-à-dire « *une articulation de lieux où se rencontrent les usages et discours des cultures informaticiennes et les pratiques et représentations des utilisateurs ordinaires des réseaux de communication* »⁵⁷. Les forums que nous étudions, qui mêlent discussions ayant trait aux logiques numériques de patrimonialisation et de conservation et aux pratiques anthologiques, numérisées ou non, individuelles ou collectives, nous semble correspondre à cette définition. Bien plus, ils constituent une véritable archive des sites que nous étudions dans la mesure où les discussions correspondant, sinon aux débuts de ces sites, du moins à ceux de leurs forums, ont été conservées et sont accessibles par tous, au même titre que n'importe quel autre *post*. Dès lors, il nous semble envisageable de considérer que ces discussions font partie intégrante des pratiques anthologiques : lorsqu'on étudie la collection d'un site, ces discussions font partie intégrante du corpus et doivent être traitées comme telles. Nous avons tenté de mener ici cette analyse, qui correspond à un parti-pris méthodologique : nous considérons que le savoir n'est pas seulement « construit », mais « en construction », et que les structures de ce savoir, même si elles semblent immuables, peuvent évoluer, être renouvelés ou remis en question. Dans cette perspective, il s'agit donc de prêter attention aux processus de construction du savoir autant qu'au savoir lui-même.

Pour conclure sur cette question, soulignons que les discussions réflexives incitées par les sites eux-mêmes nous poussent à nous réinterroger sur la notion d'autorité, que nous avons déjà évoqué plus haut. Il nous semble en effet que ce type de discours, mettant directement en jeu l'élaboration collective d'un savoir, pose la question de « ce qui fait autorité » dans un tel contexte. Pour E. Candé et P. Ghouskou-Giannakou, « *le travail de l'autorité, ce processus social par lequel certains acteurs sont légitimes ou se légitiment, trouve dans les dispositifs spécifiques que sont les médias informatisés une valeur et une modalité particulière* »⁵⁸. Comme nous l'avons souligné précédemment, certains utilisateurs sur les sites que nous étudions disposent d'une légitimité qui les rend aptes à mettre en collection les objets proposés par d'autres utilisateurs. Si on retrouve cette différence de statut, mentionnée formellement, sur les forums (Annexes 14 et 29, note a), il est important de souligner que l'accès à cette légitimité est un processus complexe, qui excède le simple accès à un statut spécifique : « *[a]insi, si l'on peut effectivement « faire autorité », et appeler à soi la croyance, la confiance ou la valeur sociale, cela ne se déroule jamais sans médiations, et en particulier sans médiations matérielles, concrètes, dans le cadre de dispositifs qui sont à la fois des objets d'énonciation – des énoncés, par exemple, de Twitter ou de Medium*

57 Camille PALOQUE-BERGES, « La mémoire culturelle d'Internet : le folklore de Usenet, The Internet Cultural Memory : the Folklore of Usenet », *Le Temps des médias*, 18, 29 juin 2012, p. 111-123.

58 É. CANDEL et P. GKOUSKOU-GIANNAKOU, « Autorité et pratiques de légitimation en ligne »..., *op. cit.*

comme plateformes –, des objets fondant une énonciation – celle de leurs « membres » – et des objets utilisés par ces énonciateurs – dans le cadre d’une sociologie des usages mettant en relation des projets, des stratégies, des visées, d’une part, et des cadres concrets à mettre en œuvre et à mettre à contribution. »⁵⁹

.

59 *Ibid.*

3 - Pratiques anthologiques individuelles et collectives

Bien plus que les objets eux-mêmes ou les administrateurs, ce sont les utilisateurs qui sont au cœur de l'activité des sites et qui leur permettent de se développer. Cela signifie qu'un ensemble homogène en apparence – une collection avec des objets présentés de manière harmonisée, selon une structure qui permet de tous les classer selon les mêmes critères – fonctionne sur la base d'une activité foisonnante et hétérogène. Indiquons ici que cette situation, qui peut sembler paradoxale, correspond globalement à un imaginaire d'Internet véhiculant l'idée qu'une « auto-régulation » s'effectue lorsqu'un grand nombre d'utilisateurs contribuent à une plate-forme – et que, dans le cas où un savoir et produit, il est soumis à une auto-critique constante du groupe qui l'a produit, et correspond donc toujours à la version la plus juste des connaissances ou des informations que l'on peut avoir sur un sujet ou un objet. Nous avons montré que si, en apparence, les sites que nous étudions confirment cette vision idéalisée, de nombreux dispositifs et processus jouent dans les faits le rôle de cadres structurants des prises de paroles et des contributions de ces utilisateurs. Il n'en reste pas moins que les sites agrègent un grand nombre de pratiques différentes – qui sont ensuite « harmonisées » grâce à différentes formes d'architextes. Par ailleurs, soulignons que, si nous avons traité jusqu'ici « les utilisateurs » comme un bloc cohérent et relativement homogène – dans la mesure où nous évoquions ce qui leur était permis, ou le rôle qui leur était attribué par les sites – il est important de souligner que cet ensemble rassemble une somme d'individualités qui s'impliquent de différentes manières, et à différents niveaux, au sein du site. Ainsi, certains utilisateurs contribuent énormément tandis que d'autres ne contribuent pas. De même, certains participent à la discussion réflexive sur le site – au point parfois de devenir membre de l'équipe – tandis que d'autres ne contribuent pas au forum. Dans ce dernier temps de notre étude sur le rôle des utilisateurs au sein des sites de notre corpus, nous souhaitons observer ces comportements et mettre au jour la part d'hétérogénéité dans des ensembles que nous avons présenté jusqu'ici comme étant relativement homogènes. Nous nous proposons donc d'explorer ce que les sites disent des utilisateurs, ce qu'ils leur permettent de faire, mais aussi et surtout comment s'effectue le lien entre des pratiques anthologiques collectives proposées par les sites et les pratiques anthologiques individuelles des utilisateurs.

Le classement et les informations disponibles sur les utilisateurs permettent d'observer les pratiques anthologiques valorisées par les sites

Nous avons déjà évoqué l'hétérogénéité des différents profils d'utilisateurs en présentant les différents statuts dont ceux-ci peuvent être dotés sur les sites de notre corpus. On l'a dit au début de cette partie, il existe une différence entre les utilisateurs « de passage » sur le site, simples visiteurs, et les utilisateurs inscrits. Chaque site propose en effet aux utilisateurs de se créer un compte qui leur permet de contribuer à la collection, c'est-à-dire à la fois commenter, proposer des morceaux et prendre part à la discussion sur le forum. Cette création de compte se fait certes selon différentes modalités, que l'on a évoquées dans la première partie de ce mémoire – la possibilité de se connecter *via* des plate-formes indépendantes du site proposant le compte par exemple – mais elle reste néanmoins une constante, un élément que l'on retrouve sans exception sur les trois sites de notre corpus. A ce compte sont associés un nom, une image et des informations de différentes nature, accessibles à tous. Là encore, chaque site propose ses propres catégories, mais il nous semble que, globalement, l'existence d'un compte utilisateur permet deux choses sur l'ensemble des sites que nous étudions. D'une part, cela permet de donner à voir l'individuel dans le collectif, et donc de « prouver » que la collection se construit par l'action simultanée et conjuguée d'un grand nombre d'utilisateurs. Dans cette perspective, la mise en avant des « *top contributors* » est un élément important de cet exercice : elle permet de montrer que le site génère et abrite une activité anthologique importante et valorisée. D'autre part, soulignons également que les différences de statut sont intrinsèquement liées à ces comptes, dans la mesure où le statut d'un utilisateur est explicitement mentionné sur la fiche de présentation accessible à tous, c'est-à-dire à la partie « visible » du compte. Nous pouvons ainsi avancer que ce mode de présentation permet de faire comprendre le rôle que jouent les utilisateurs dans leur ensemble dans l'élaboration de la collection. Ici, les logiques numériques – de classement, de recueil de l'information et de présentation des résultats – permettent donc d'éclairer des pratiques anthologiques complexes.

La question du rôle des utilisateurs doit donc être analysée sous deux angles différents, et doit amener une réflexion qui se penche à la fois sur ce qui est anticipé par les sites et sur ce que les utilisateurs eux-mêmes font des cadres structurants qui leur sont imposés. En effet, la valorisation de pratiques anthologiques variées que l'on retrouve sur ces sites – mise en avant du nombre de contribution, mais aussi du nombre de *posts* sur le forum par exemple – participe à notre sens d'un effort d'appréhension et de compréhension de ces pratiques. Les sites que nous étudions ne proposent pas seulement une « vue d'ensemble » de l'activité des utilisateurs, dans la mesure où les

comptes ne servent pas seulement à appréhender les différentes dynamiques à l'échelle du site – ou tout simplement le fonctionnement du site – mais il nous semble que la présentation des comptes et surtout le fait que des informations concernant les contributions soient rendues publiques donnent un aperçu du rôle de l'utilisateur non pas tel qu'il est voulu ou anticipé par le site mais tel qu'il est construit par l'utilisateur dépositaire du compte. Bien plus, il nous semble que, sur les trois sites que nous étudions, l'utilisateur est présenté comme une source de savoir qu'il faut appréhender et comprendre. Ainsi SecondHandSongs propose-t-il avant tout des informations « techniques » sur les utilisateurs disposant d'un compte : nationalité, date d'arrivée sur le site par exemple (Annexe 15). On pourra souligner ici que ce type d'informations correspond à la présentation de la collection évoquée dans la première partie de ce mémoire – on retrouve notamment le terme de « *statistics* » pour évoquer les contributions de l'utilisateur dont on observe le compte. Il est donc intéressant de noter que la présentation de l'utilisateur procède, sur ce site, de la même logique que la mise en collection des morceaux, et que l'on retrouve, par ailleurs, cette ressemblance sur les deux autres sites de notre corpus. Sur H1tchr par exemple, les utilisateurs sont associés aux « *connections* » qu'ils ont proposées, mais également à d'autres utilisateurs avec lesquels ils sont « connectés » (Annexe 37). Sur WhoSampled, la présentation des morceaux proposés par l'utilisateur – et effectivement mis en collection – met en lumière une relation phonographique précise (Annexe 30), correspondant à l'une des trois catégories permettant de lier deux morceaux entre eux, que l'on retrouve sur les pages dédiées aux morceaux (Annexe 23). En d'autres termes, il nous semble important de souligner que le compte utilisateur est une structure permettant, sur les trois sites de notre corpus, de « donner à comprendre » l'utilisateur et, par extension, ses contributions. Bien plus, le recours systématique à une logique similaire à celle présidant à la mise en collection d'objets de savoir pour construire le « profil » d'un utilisateur souligne, à notre sens, que l'utilisateur est lui-même porteur d'un savoir, considéré comme tel par les sites sur lesquels il s'expose.

Les historiques personnels, des contributions à la collection aux goûts musicaux

Le prolongement de la logique des sites jusque dans la présentation de leurs utilisateurs nous conduit à nous interroger sur le savoir qui est ainsi mis au jour : procède-t-il de la même logique que les objets mis en collection sur les sites ou assiste-t-on à des tentatives d'harmonisation, selon les structures et les modes d'organisation du savoir spécifiques à chaque site, d'un ensemble nécessairement hétérogène et sensiblement différent des collections que l'on trouve par ailleurs sur

ces sites ? En d'autres termes, il s'agit de s'interroger sur le rapprochement ainsi effectué entre pratiques anthologiques individuelles et pratiques anthologiques collectives, qui nous semble central dans le fonctionnement des sites que nous étudions.

Si ce rapprochement est fait, plus ou moins explicitement, sur tous les sites, il est particulièrement visible sur WhoSampled et H1tchr, où l'on voit que les sites mettent en place des historiques personnalisés. Sur H1tchr, ces historiques sont constitués des contributions de l'utilisateur, ce qui est intéressant dans la mesure où on a ici une définition de l'utilisateur par son activité – à laquelle on ajoute l'image et le nom choisis par l'utilisateur lui-même. En d'autres termes, l'utilisateur est défini uniquement par rapport au site et *dans* son rapport au site : on pourra ainsi noter que les utilisateurs sont connectés entre eux lorsqu'ils participent aux mêmes « arbres généalogiques » de morceaux, et qu'on peut y voir une certaine prédominance des critères/logiques du site dans la définition de l'utilisateur. On retrouve par ailleurs cette manière de faire sur SecondHandSongs où, on l'a dit, les utilisateurs sont définis principalement par des chiffres : ce qui importe ici, pour les comprendre, se résume donc à leur implication sur le site.

Dans ces deux exemples, nous pouvons donc remarquer un effacement des pratiques anthologiques individuelles au profit des pratiques anthologiques collectives. Pour le dire plus justement : les pratiques anthologiques individuelles ne sont envisagées qu'à travers le prisme des pratiques anthologiques collectives, qui fonctionnent comme une grille de lecture. Ainsi, les spécificités des individus importent peu, et ce qui semble compter est la manière dont chaque utilisateur contribue à la collection. Si ce mode de présentation permet donc de comprendre la manière dont chaque utilisateur s'intègre dans l'activité du site et de mesurer – au sens propre sur SecondHandSongs – sa contribution à celle-ci, il ne permet d'accéder à l'individualité de chaque utilisateur, c'est-à-dire ce qui est décorrélé de la collection et des logiques du site, que de manière détournée – en accédant aux contributions, on a un aperçu des « spécificités » de chaque utilisateur, même si l'ensemble ainsi formé dépend des contributions déjà mises en collection.

Sur WhoSampled en revanche, le compte utilisateur semble pouvoir donner plus de place à l'individualité de chaque membre, et surtout à l'expression explicite de sa subjectivité : le site offre en effet la possibilité de rédiger un texte de présentation, de rediriger vers un site ou un blog et de constituer une sélection de morceaux intitulée « *some music that I like* ». Selon nous, ces éléments renvoient à une définition de l'utilisateur hors des cadres du site, c'est-à-dire que l'utilisateur n'est pas nécessairement défini par ses contributions – en partie cependant – mais qu'il a la possibilité de

créer un profil relativement personnalisé. Soulignons ici que nous ne souscrivons pas à l'idée, illusoire, selon laquelle WhoSampled dresserait un portrait plus « fidèle à la réalité » de ses utilisateurs. L'important ici est que, contrairement à SecondHandSongs et H1tchr où les utilisateurs sont exclusivement définis par leur activité sur le site, les utilisateurs de WhoSampled ont la possibilité de se définir différemment et d'ajouter à leur contribution des éléments permettant de comprendre cette activité.

Il nous semble ici que ce « retour de la subjectivité » dans des dispositifs qui, comme nous l'avons indiqué en première partie de ce mémoire, tendent à la promotion d'un savoir « objectif » est particulièrement intéressant dans la mesure où il permet de prendre la mesure de la diversité des pratiques anthologiques et qu'il permet de comprendre que le savoir tel qu'il est présenté sur le site n'est pas « neutre », mais qu'il correspond bien à des subjectivités guidées par leur expérience, leur propre connaissance et surtout par leurs goûts – il peut d'ailleurs être intéressant ici de revenir à ce que souligne François Ribac à propos du goût, en indiquant notamment que ce dernier se construit avant tout sur la base de compétences techniques⁶⁰. En d'autres termes, l'historique de l'utilisateur ne constitue pas seulement une représentation des pratiques anthologiques individuelles d'un utilisateur, mais ils permettent d'observer, soit explicitement – sur WhoSampled – soit implicitement – sur SecondHandSongs – les « domaines d'expertise » de l'utilisateur, c'est-à-dire un ensemble de contributions qui constituent un savoir particulier mis au service de la collection. On pourra souligner ici que SecondHandSongs propose d'accéder aux *posts* d'un utilisateur sur le forum depuis son compte, mettant en exergue selon nous le lien existant entre des pratiques éminemment individuelles et la construction d'un savoir commun.

L'indexation collective : une forme de production de la structure de la collection par les utilisateurs

Le mode de fonctionnement des sites que nous étudions repose donc sur des pratiques anthologiques intrinsèquement subjectives qui, prises dans leur globalité, doivent participer à produire un savoir qui, on l'a vu, est présenté comme « objectif ». Nous avons également vu que cet apparent paradoxe était, dans les faits, résolu par la présence d'architectes qui « canalisent » et « harmonisent » les contributions individuelles en les rendant conformes aux informations requises sur les sites. A ce propos, nous avons évoqué plus tôt la « négociation de sens » dont parle Katarina

60 François RIBAC, *L'avaleur de rock*, Paris, Dispute, 2004.

Swiderek pour rendre compte du processus qui prend forme au sein de ces architectes : nous pouvons à nouveau mobiliser ce concept en l'envisageant à une échelle plus large, c'est-à-dire en envisageant la « négociation » qui se joue entre des utilisateurs qui disposent d'un savoir et d'une expertise individuelle et un site – ainsi que l'équipe qui en a la charge et les procédés de validation qui y sont prévus – qui doit transformer les contributions de ces utilisateurs, singulières, en objets de collection « comme les autres ».

Nous pouvons reparler ici, à une échelle plus large, d'une forme de négociation de sens en prenant en compte celle qui s'effectue entre des utilisateurs qui apportent un savoir et une expertise individuelle et subjective et le site d'une part et les équipes du site ainsi que les procédés de validation prévus dans le site qui doivent transformer cette contribution singulière en un objet de collection « comme les autres ». Dans cette perspective, le processus semble s'effectuer systématiquement, de manière presque automatisé. Or, les historiques des utilisateurs le montrent : il reste bien une part de subjectivité, donnée à voir de manière plus ou moins explicite, sur les sites. Mieux, il n'est pas certain que des sites prétendant constituer un savoir tendant à l'objectivité en s'appuyant sur des contributions subjectives aient pour objectif de faire disparaître ce qui relève de pratiques anthologiques individuelles, dans la mesure où celles-ci sont porteuses d'un savoir et d'une expertise qui se développe en dehors des cadres structurants prévus par les sites, et que ce savoir et cette expertise pourrait leur « échapper ».

La question que nous devons nous poser ne concerne donc pas les mécanismes utilisés par les sites pour faire rentrer « de force » les pratiques anthologiques individuelles dans la structure de la collection ou les processus d'harmonisation des contributions. En d'autres termes, il ne s'agit pas de comprendre comment est résolue la tension entre des pratiques anthologiques individuelles et subjectives d'une part et une collection reposant sur une activité collective d'autre part, mais plutôt de comprendre comment cette tension se manifeste. Dans cette optique, il nous semble que la notion d'indexation collective soient pertinente pour envisager cette situation qui peut sembler, de prime abord, paradoxale.

L'indexation collective, théorisée au début des années 2000⁶¹ est un phénomène apparu avec l'émergence de bibliothèques collaborative en ligne et qui peut se définir comme « l'étiquetage de

61 Voir par exemple Renaud LAMBIOTTE, Marcel AUSLOSS, « Collaborative tagging as a tripartite network », *Lecture Notes in Computer Science*, vol 3993, Springer, Berlin, Heidelberg, 2006

contenu à l'aide de termes descriptifs »⁶² réalisé collectivement par des utilisateurs participant à une plate-forme web donnée. Si cette pratique n'est ni nouvelle ni limitée aux sites que nous étudions, elle apparaît comme un élément particulièrement intéressant au sein de notre corpus dans la mesure où elle permet de reconfigurer la collection selon des critères qui n'ont pas été anticipés par les sites. En d'autres termes, les utilisateurs deviennent producteurs d'une structure, et non plus seulement contributeur à une structure. Ainsi la section « *browse par tags* » de WhoSampled est-elle constituée uniquement de mot-clés proposés par les utilisateurs pour désigner et définir les œuvres qu'ils font entrer dans la collection. On voit donc ici à la fois une nouvelle hiérarchie se mettre en place – à la fois dans la mesure où ce sont les utilisateurs eux-mêmes qui proposent leurs propres critères de classification mais aussi dans la mesure où ce système introduit une hiérarchie entre les « *tags* » plus ou moins utilisés – et une multiplication des chemins d'accès vers les objets de la collection voir le jour : au genre et à la décennie, « prévues » dans les modes de classement de l'industrie musicale, les utilisateurs ajoutent des « métadonnées » qui sont spécifiques au site – et, bien plus, aux objets de sa collection – et qui permettent de nouvelles perspectives d'exploration. Le fait que les contributeurs eux-mêmes puissent indiquer les « *tags* » est par ailleurs intéressant, puisqu'il donne d'une certaine manière, une clé de compréhension de l'œuvre qu'il propose. Nous reparlerons de cette notion de compréhension lorsque nous évoquerons la subjectivité de l'auditeur, mais soulignons ici que l'on peut y voir une résurgence forte des pratiques anthologiques individuelles et personnelles à l'intérieur même d'un processus typique de pratiques anthologiques collectives. L'élaboration collaborative d'un classement et d'annotations d'une collection permet à la fois de prolonger le projet d'une collection, de la faire perdurer, mais également de développer de multiples manières « d'interpréter » le contenu d'une collection. Ainsi, ce mode de classification permet de questionner les relations de pouvoir à l'œuvre dans l'élaboration de la collection, mais aussi, à notre sens, de repenser la distinction entre « pratiques anthologiques individuelles » et « pratiques anthologiques collectives ».

62 Traduction libre de « *marking content with descriptive terms* », extrait de Scott A. GOLDER et Bernardo A. HUBERMAN, « Usage patterns of collaborative tagging systems », *Journal of Information Science*, 2006

III – Donner à comprendre le geste de reprise

La démarche que nous avons choisi d'observer nous a permis de mettre au jour une structure et de présenter les processus lui permettant d'être alimentée. La réflexion que nous avons menée jusqu'ici nous a conduit à observer les logiques numériques ainsi que les pratiques anthologiques individuelles et collectives et à déterminer la manière dont l'association de ces deux ensembles débouchait sur un mode de fonctionnement propre à chaque site. Comme nous l'avons souligné au début de la première partie de ce mémoire, il nous semble particulièrement important de mettre au jour ce fonctionnement avant d'envisager l'étude du geste de reprise, dans la mesure où notre corpus est constitué de plate-formes techniques, dont les caractéristiques limitent ou rendent possibles certaines actions, certaines manières de faire et certaines logiques. Comprendre la manière dont est donnée à voir le geste de reprise passe donc avant tout par la compréhension de modes de fonctionnement spécifiques, du rôle des utilisateurs – pris individuellement ou collectivement – au sein de structures reposant sur des projets singulier. Dans cette dernière partie, nous souhaitons nous concentrer sur les mécanismes et les procédés qui permettent de rendre compte, de donner à voir et à comprendre le « geste de reprise ». Bien plus, nous souhaitons nous appuyer sur notre étude des logiques numériques et des pratiques anthologiques qui prennent forme au sein des sites de notre corpus pour éclairer les différents modes de présentation du « geste de reprise » et comprendre, non pas ce à quoi correspond, « sans ambiguïté », ce geste, mais bien comment des structures techniques, alimentées par une activité collective et plus ou moins collaborative, tentent d'en rendre compte.

1 - Au-delà de la reprise : une approche des relations phonographiques

Nous l'avons souligné en introduction, la notion de « reprise » recouvre plusieurs réalités et son utilisation désigne des pratiques musicales diverses : le « geste de reprise » que nous évoquons dans ce mémoire peut être associé tout à la fois à des prises de position esthétiques, artistiques ou politiques selon l'artiste qui l'effectue et l'œuvre qu'il se réapproprie. Néanmoins, il est nécessaire de rappeler que la reprise et le geste de reprise, si riches soient-ils, ne forment qu'une partie des relations de familiarités entre les œuvres musicales, et que la définition de ces relations doit s'effectuer dans un cadre plus large, qui prenne en compte cette diversité. Si notre mémoire se concentre avant tout sur le geste de reprise, c'est bien pour souligner la diversité de ces relations que nous avons distingué, dans les deux parties précédentes, le geste de reprise des relations phonographiques, qui représentent un ensemble plus large et englobent d'autres types de liens existant entre deux œuvres musicales – ou plus.

Définir les relations de familiarité entre les œuvres musicales

La notion de relations phonographiques a été proposée par Serge Lacasse, qui les décrit comme des catégories de relations qui « *convergent vers les phonogrammes eux-mêmes en s'intéressant aux formes d'emprunts (interphonographie), de transformations (hyperphonographie) ou d'agencement (polyphonographie) dont ces enregistrements peuvent faire l'objet.* »⁶³. Ainsi définie, la notion de relations phonographiques nous paraît intéressante dans la mesure où elle permet de poser les bases de l'approche du geste de reprise que nous avons choisie pour aborder les sites de notre corpus. Serge Lacasse propose en effet de considérer les relations phonographiques en les liant directement à la musique enregistrée, à la théorie littéraire et en faisant figurer la reprise aux côtés d'autres formes de circulation de la musique.

Soulignons tout d'abord que dans l'article dont l'extrait que nous avons cité est tiré, Serge Lacasse restreint « la musique » à la musique enregistrée, en utilisant notamment le terme de « phonogramme » pour désigner le « matériau musical ». S. Lacasse distingue en effet trois « modes d'existence de la musique », qui sont savoir la composition, la performance et l'enregistrement, c'est-à-dire « *un objet autographique, résultant d'une pratique autographique appelée [...]*

63 S. LACASSE, « Une introduction à la transphonographie »..., *op. cit.*

phonographie »⁶⁴. La conceptualisation de S. Lacasse nous paraît particulièrement intéressante dans la mesure où elle envisage l'enregistrement comme un objet à part entière, et non comme une simple « répétition » d'une performance ou « l'actualisation » d'une composition. A la différence de penseurs comme G. Genette par exemple – dont il s'inspire par ailleurs – Serge Lacasse voit donc dans l'enregistrement un objet artistique qui doit être considéré comme tel : en ce sens, et de son propre aveu, il se rapproche de la position de Theodor Gracyk – qui lui inspire d'ailleurs le passage cité ici. Cette familiarité est elle aussi intéressante car elle permet de penser les liens entre reprise et enregistrement : ainsi T. Gracyk souligne-t-il que la reprise est nécessairement liée à la notion d'enregistrement, dans la mesure où celle-ci associe une œuvre ou une performance à un artiste donné. Toutefois, il indique également qu'il est nécessaire, pour qu'il y ait reprise, que les auditeurs de celle-ci disposent des références permettant d'identifier que le morceau qu'ils entendent est bien une reprise, et de mesurer l'écart existant entre la version originale et celle qu'ils écoutent. Nous reviendrons sur la question de la réception de l'œuvre, nécessaire pour envisager les relations phonographiques dans leur globalité, à la fin de cette partie, en évoquant notamment la question de la subjectivité de l'auditeur dans le cadre des sites de notre corpus. Pour le moment, indiquons que notre conceptualisation des relations phonographiques poursuit celle proposée par Serge Lacasse en donnant une importance centrale à la musique enregistrée dans ces relations et en particulier dans la reprise.

Le deuxième élément important de la conceptualisation de Serge Lacasse concerne l'emprunt de termes issus de la théorie littéraire et notamment de l'œuvre de Gérard Genette. Dans l'article dont le premier extrait que nous avons cité est extrait, S. Lacasse indique d'ailleurs que la transposition de cette théorie dans le domaine musicale est assumée et revendiquée⁶⁵ : la transphonographie théorisée par S. Lacasse n'est qu'une application de la transtextualité développée par G. Genette à la musique enregistrée. De manière générale, il semblerait que le recours à la notion d'intertextualité soit la manière la plus évidente de traiter la reprise : là où S. Lacasse propose une conceptualisation liée à la notion de phonographie, d'autres chercheurs préfèrent évoquer une « intertextualité musicale » plus proche de la conceptualisation de l'intertextualité proposée par Julia Kristeva et basée sur la possibilité d'envisager les performances, les compositions et les enregistrements musicaux comme des textes⁶⁶. Quel que soit le parti-pris des

64 Patrick ROY et Roger CHAMBERLAND (éd.), *Groove: enquête sur la phénomènes musicaux contemporains ; mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*, Québec, Presses de l'Univ. Laval, 2006.

65 Serge LACASSE, « Une introduction à la transphonographie », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 2, 15 octobre 2010, p. 31-57.

66 Sophie STÉVANCE, « Reprise et intertextualité musicale », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 2, 15 octobre 2010, p. 59-81.

auteurs, on peut aisément comprendre cet emprunt à la théorie littéraire : on a là en effet des ensembles conceptuels cohérents permettant d'expliquer la circulation d'objets culturels sur la base de l'étude de textes écrits, c'est-à-dire d'un corpus sur lequel le langage peut avoir prise. Comme le souligne Roland Barthes, le langage s'y prend en effet « *fort mal* » pour évoquer des phénomènes qui se situent justement en dehors de ses limites et de sa logique⁶⁷. En proposant une conceptualisation en termes de relations phonographiques, S. Lacasse propose donc à notre sens de mettre la matérialité de l'œuvre musicale au centre de la réflexion : le phonogramme, et non plus « la musique », constitue alors un texte – sur lequel on peut revenir ou que l'on peut « relire » par exemple.

Par ailleurs, cette conceptualisation nous semble particulièrement pertinente dans la mesure où elle prend en compte l'existence d'autres relations transphonographiques. Nous nous sommes concentrés sur le geste de reprise, et, plus largement, sur les relations phonographiques, c'est-à-dire impliquant directement une manipulation du phonogramme, mais il nous faut souligner que d'autres relations transphonographiques existent et sont d'ailleurs identifiées par S. Lacasse, comme par exemple la pratique de la compilation, la critique musicale ou les relations de familiarité pouvant être établies entre différentes pochettes d'album. Dès lors, les notions de relations phonographiques ou transphonographiques permettent d'envisager que la musique enregistrée soit associée à des pratiques particulières, dont la mise en collection fait partie, et qui dépendent largement de la matérialité de l'œuvre. Notons ici que les sites que nous étudions eux-mêmes envisagent différentes relations transphonographiques qui, si elles ne sont pas désignées comme telles, permettent néanmoins à l'utilisateur de réarranger l'ensemble selon certains critères – ce que S. Lacasse nomme relations archiphonographiques – en proposant par exemple des classements par genre, par année, mais aussi par « *tag* », par nombre de reprises « générées »... D'une manière implicite, les collections des sites que nous étudions proposent donc des relations transphonographiques qui dépassent largement le simple cadre des relations phonographiques.

Nommer, désigner, différencier les relations phonographiques

Cette diversité des relations de familiarités entre les œuvres musicales est d'ailleurs prise en compte par les sites que nous étudions. S'ils se concentrent tous sur la mise en collection de reprises et la création d'un répertoire des relations interphonographiques dans la musique enregistrée,

⁶⁷ Roland BARTHES, *Le grain de la voix entretiens, 1962-1980*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

soulignons que ces sites mettent en exergue différentes approches et différentes conceptions de ces relations. On peut ainsi indiquer que les noms des sites eux-mêmes, que nous n'avons pas questionné, à dessein, jusqu'ici, témoignent de trois visions particulières des relations phonographiques. Le site SecondHandSongs renvoie ainsi à l'idée d'une récupération ou d'une réappropriation du « matériau musical » que constitue la version originale par un ou plusieurs artistes : la notion de « *second hand* » renvoie à celle d'« occasion », comme si les reprises n'étaient qu'une réutilisation ou qu'un réinvestissement d'une œuvre unique – vision que l'on retrouve par ailleurs dans la présentation des morceaux, sur laquelle nous reviendrons plus loin. WhoSampled porte son projet dans une question rhétorique qui fait office de nom : il s'agit de répertorier les citations musicales au sein de la musique enregistrée – le *sample* étant une technique propre à ce type de musique. Soulignons que le logo du site s'accompagne d'une phrase qui, comme un slogan, propose d'« explorer l'ADN de la musique » (« *exploring the DNA of music* », Annexe 16) et témoigne ainsi d'une vision de la musique enregistrée liée à la biologie, où la notion d'ADN renvoie à la fois à l'idée d'une hérédité mais aussi à celle d'une identité dans sa forme la plus épurée et la plus « scientifique » ou « objective ». Le nom de H1thcr renvoie quant à lui à l'action principale proposée à ses utilisateurs, c'est-à-dire créer des « *connections* » entre les morceaux : les relations phonographiques sont donc ici perçues comme des liens permettant d'associer entre eux deux points d'un même ensemble.

On observe donc ici trois manières différentes de décrire les relations phonographiques, et donc trois manières de les penser, puisque « *[b]ien loin que l'objet précède le point de vue, [...] c'est le point de vue qui crée l'objet* »⁶⁸ : les structures que nous avons mises au jour et les architextes que nous avons évoqués reposent avant tout sur une vision du monde, qui, si elle peut bien entendu être analysée en l'associant à une réflexion en termes « *marketing* » – c'est-à-dire que l'on envisage que le nom des sites ne soient pas seulement le symbole d'un projet essentiellement liés à la collection, à la compréhension du geste de reprise et à l'élaboration d'un savoir, mais qu'ils soient aussi créés comme des noms de marque, c'est-à-dire servant des objectifs commerciaux ou de notoriété par exemple – reste tout de même explicitement identifiable. Ainsi, nous devons analyser ici le nom des sites pour ce qu'ils sont – des notions appartenant à des champs lexicaux ou des imaginaires précis – et ce à quoi ils renvoient, c'est-à-dire la réutilisation d'un matériau dans le cas de SecondHandSongs, l'existence d'une généalogie et d'une génétique de l'œuvre musicale

68 Ferdinand de SAUSSURE, Charles BALLY et Tullio DE MAURO, *Cours de linguistique générale*, Éd. critique., Paris, Payot, coll.« Payothèque », 1974.

chez WhoSampled, et la possibilité de connecter les œuvres entre elles comme on connecte les points d'un réseau sur H1tchr.

On l'a dit, cette vision du monde, ou, plus précisément, des relations phonographiques, soutient la structure des sites que nous étudions. Nous avons montré, dans la première partie de ce mémoire notamment, que chacune d'entre elle proposait d'élaborer une collection articulée autour d'un projet dont certains aspects sont communs aux trois sites – la contribution collective, le choix de reprises comme objets de collection – et d'autres propres à chaque site – et que l'on peut lier à ces visions du monde de natures différentes. On retrouve à la fois cette disparité et cette volonté de présenter un regard particulier sur les relations phonographiques lorsque l'on s'intéresse aux termes définis sur les sites, dans les FAQ de SecondHandSongs ou de WhoSampled que nous avons analysées dans la première partie de ce mémoire par exemple. Ainsi, WhoSampled propose la définition de trois catégories de morceaux pouvant être répertoriées au sein de sa collection : les *samples*, les « *remix* » et les « *covers* » (Annexe 14). Notons ici que les seules définitions proposées concernent des pratiques liées à la réappropriation d'une œuvre musicale – la notion de version originale, par exemple, n'est pas explicitée. Chaque définition proposée par le site reprend les premières lignes de celle proposée par Wikipédia en y ajoutant parfois des indications liées à la collection du site – par exemple, un texte expliquant comment sont présentées les reprises sur le site – ou des indications permettant d'enrichir la définition proposée par Wikipédia : ainsi, un texte présent sur la page dédiée à la définition du terme « *sampling* » précise que le but de WhoSampled est de « *documenter cette incroyable activité tout en la rendant accessible et amusante à découvrir pour tous* » (« *On WhoSampled, we have set out the goal of documenting this incredible activity while making it accessible and fun for everyone to discover* »). On observe une logique différente sur SecondHandSongs, où les définitions ne comportent que quelques lignes manifestement rédigées par l'équipe du site et portent sur cinq notions : « *work* », « *performance* » et « *original performance* » « *cover version* », « *adaptation* », *samples* (Annexe 2). En observant simplement les termes choisis, on peut d'emblée remarquer que le lexique proposé par SecondHandSongs dépasse les frontières de la musique enregistrée et puise dans le vocabulaire artistique – les termes « *work* » et « *performance* ». Par ailleurs, il est important de souligner qu'on retrouve, dans les textes permettant d'explicitier ces notions, des éléments permettant d'étayer la vision du monde contenue dans le nom du site lui-même : ainsi le terme « *work* » désigne-t-il le « *concept immatériel d'une œuvre d'art musicale* » (« *immaterial concept of a musical piece of art* », Annexe 2) tandis que les différentes interprétations de cette œuvre d'art, qu'il s'agisse d'une version originale, d'une reprise ou d'un *sample*, sont désignées par le terme « *performance* ».

Les définitions proposées par SecondHandSongs et WhoSampled permettent à la fois d’instaurer une certaine rigueur et de « cadrer » les contributions. On retrouve ici les remarques que l’on a pu faire ailleurs, concernant ces deux sites notamment : il s’agit d’aider à construire un savoir qui se veut objectif, et donc basé sur des définitions indiscutables, et qui repose sur une multiplicité de contributions et de contributeurs, nécessitant donc des définitions communes à tous. Néanmoins, elles soulignent aussi, lorsqu’on les compare, la difficulté de définir les objets qui sont au cœur des sites : on observe ainsi que, selon le projet sur lequel repose la collection, les termes définis ne sont pas les mêmes, et, lorsque des termes sont présents sur les deux sites, ils sont définis de manière parfois profondément différentes – sur la forme comme sur le fond. A l’opposé de cette approche, nous pourrions placer H1tchr, qui ne définit pas les termes permettant de qualifier les « *connections* » et qui s’appuie donc sur un ensemble de références communes ou, pour le dire autrement, un ensemble de définitions de ces relations phonographiques partagées par tous. Nous l’avons d’ores et déjà souligné : il nous semble que, dans le cas particulier de H1tchr, la subjectivité des auditeurs prenne le pas sur la tentation d’un savoir « objectif ». Si nous pouvons cependant nuancer cette affirmation en soulignant que H1tchr propose plusieurs catégories de « *connections* » qui n’apparaissent pas sur SecondHandSongs ou WhoSampled et qui correspondent à des relations phonographiques inexplorées sur ces sites – « *beat* », « *melody* », « *sounds like* » –, ce qui ressemble à une forme d’expérimentation dans la définition des relations phonographiques pose la question du rôle de l’auditeur, que nous aborderons dans le dernier temps de cette partie.

Le jeu comme tentative de définition des relations phonographiques

SecondHandSongs et WhoSampled définissent clairement les relations phonographiques qu’ils mettent en collection, et présentent ainsi explicitement ce qui correspond à des notions précises et utilisables hors de ce contexte, selon le projet de chaque site. Par extension, on voit donc se dessiner à la fois une représentation du geste de reprise mais aussi une cartographie des relations phonographiques, et notamment interphonographiques. Néanmoins, ces définitions et cette cartographie ne sont pas simplement définies sur le plan lexical : elles sont rendues opérantes, notamment en servant de base à la structure de chacun de ces sites – en d’autres termes, elles la définissent. Par ailleurs, la mobilisation d’extraits audios, que nous avons évoqué dans la première partie de ce mémoire, conduit à l’élaboration d’un ensemble d’exemples constamment enrichi et qui permettent aux utilisateurs d’associer à des notions théoriques – présentées dans les définitions par

exemple – des connaissances pratiques – en repérant les diverses variations entre une reprise et la version originale dont elle s’inspire par exemple.

On retrouve cette association dans un espace qui prend une place particulière au sein de ces deux sites, dans la mesure notamment où, bien qu’il mobilise largement des ressources issues de la collection du site qui l’abrite, il se situe hors de ses frontières et de son mode de fonctionnement : il s’agit d’un espace dédié à un jeu créé par chaque site. Sur SecondHandSongs, il s’agit d’un « *quizz* », tandis que sur WhoSampled, il s’agit d’un jeu permettant d’établir des « degrés de séparation » entre deux artistes⁶⁹ (« *6° game* », Annexe 32). Dans les deux cas, on a ici la présence d’un jeu qui repose sur les objets de la collection et qui, s’il se situe certes en dehors des logiques de classement et d’organisation du site qui l’abrite, en fait tout de même partie. Indiquons donc que la présence de ces jeux n’est pas anodine et, si on peut la lier à la notion d’interactivité, qui fait partie des imaginaires d’Internet, il nous semble que d’autres perspectives sont explorées par les sites dans le recours au jeu. Soulignons ainsi que le fonctionnement des deux jeux repose sur le même mécanisme de l’échange question/réponse. Ainsi, l’utilisateur « interroge » la base de donnée sur WhoSampled, en proposant deux artistes les plus éloignés possibles, tandis qu’il est interrogé, au sens propre du terme, sur SecondHandSongs, puisque le « *quizz* » consiste en une série d’une dizaine de questions directement liées à des morceaux mis en collection. Dans les deux cas, les questions posées – par le site ou l’utilisateur – portent sur des relations entre les objets de la collection, et, dans le cas spécifique de SecondHandSongs, elles peuvent concerner des connaissances particulières sur des objets pris individuellement. Les réponses, quant à elles, permettent de faire émerger un savoir qui n’est pas explicitement présenté sur le site – dans le cas de SecondHandSongs, où les informations demandées ne sont pas celles mises en avant dans le mode de présentation des morceaux – ou qui n’est pas explicitement présent sur le site – dans le cas de WhoSampled, où les liens entre artistes ne peuvent pas, à quelques exceptions près, être reproduits par les utilisateurs lors de leur visite sur le site.

Dans les deux exemples de jeu qui sont proposés ici, on voit donc émerger une forme de « savoir en action », c’est-à-dire une utilisation des informations présentes dans la collection d’une manière différente de celle utilisée pour les présenter, qui permet de créer des familiarités selon des critères et modes d’organisation différents. Cela permet à notre sens d’explorer une autre manière de présenter et de représenter la musique enregistrée et en particulier les relations phonographiques,

⁶⁹ Le nom de ce jeu fait explicitement référence à la théorie développée par Frigyes Karinthy, selon laquelle chaque habitant de la planète peut être relié à un autre en établissant une chaîne de relations individuelles comportant au plus 6 maillons.

qui ne sont, dans le cas de SecondHandSongs par exemple, plus uniquement envisagée à travers le prisme de la relation entre deux phonogrammes, mais prennent en compte un environnement élargi comportant divers aspects de la création musicale. En d'autres termes, ces jeux permettent également de remettre la collection sur laquelle ils s'appuient dans un contexte : l'exploration permise par le jeu et la recomposition qu'il permet offrent à l'utilisateur la possibilité de découvrir d'une autre manière les objets de la collection, et donc de faire émerger d'autres réalités. Sur ce dernier point, nous pouvons nous rapporter à ce qu'Emilie Da Lage-Py dit de la représentation du réel dans la collection : les choix éditoriaux dont nous avons parlé en première partie de ce mémoire forment une « grille de lecture » du réel qui vaut, au sein de la collection, pour le réel. En d'autres termes, comme nous l'avons déjà montré, la collection est un réarrangement du réel dont elle s'inspire selon des critères et des modes d'organisation qui visent à le « clarifier ». Il nous semble ici que ce qui est proposé par les jeux présents sur chaque site peut s'apparenter, dans une certaine mesure, à une déconstruction de ces choix éditoriaux pensée par les sites eux-mêmes : dans le cas du « *quizz* » comme dans le jeu proposé par WhoSampled, il s'agit de mettre en évidence des informations ou d'établir des liens qui ne sont pas considérés comme pertinents dans le mode d'organisation de chacun de ces sites.

2 - Donner à voir, donner à comprendre

Nous l'avons souligné en introduction : le geste de reprise est avant tout un geste artistique, qui est l'expression d'une démarche. Il s'agit donc d'un processus propre à chaque artiste et à chaque morceau, et qui est relativement abstrait dans la mesure où, comme nous l'avons déjà indiqué, le langage n'a que très peu de prise sur l'objet nouvellement créé. Or, ce geste se trouve au centre des collections des sites que nous étudions : en répertoriant les *samples* et les reprises, les sites propose une mise en collection d'une multiplicité de gestes de reprise. Indiquons ici, pour éviter toute ambiguïté, que le *sample* participe plus de la citation que de la reprise, mais qu'il est mis en collection de la même manière, c'est-à-dire suivant la même structure et le même architexte sur WhoSampled, SecondHandSongs et H1tchr, et que, dans une perspective communicationnelle et non musicologique, le mode de mise en collection prime sur la pratique musicale : nous considérons que si les *samples* font partie de la collection des sites au même titre que les reprises, c'est qu'ils doivent être considérés comme une forme différente du geste de reprise.

Matérialiser le geste de reprise, modéliser les relations phonographiques

La question centrale ici, qui est au cœur du sujet de notre mémoire, est donc celle d'une matérialisation technique d'un objet musicologique. En d'autres termes, il s'agit de comprendre quels sont les procédés qui permettent aux sites de « rendre compte » du geste de reprise, de le « donner à voir ». Soulignons que nous prenons le parti d'associer « donner à voir » et « donner à comprendre » : selon nous, et pour paraphraser Victor Hugo, « *la forme, c'est le fond qui remonte à la surface* ». Ce que les sites donnent à voir n'est qu'une explicitation de ce qu'ils souhaitent donner à comprendre, et cette relation est à notre sens d'autant plus importante que l'on s'intéresse ici à des objets qui, on l'a dit, se situent en dehors des limites du langage – et qui nécessite donc que l'on trouve d'autres moyens que le langage pour en rendre compte.

Le geste de reprise est matérialisé de différentes manières. Nous avons déjà souligné la mise en regard d'une reprise et d'une version originale sur SecondHandSongs – sur la page d'accueil – ou sur WhoSampled – sur chaque page dédiée à une relation interphonographique spécifique – et surtout les indications qui l'accompagnent et guident l'utilisateur dans l'appréhension du geste de reprise. Sur SecondHandSongs, ces indications prennent la forme d'invitations (« *discover the*

original » et « *listen to the cover* », Annexe 1) où l'on notera que les termes choisis renvoient à deux manières d'accéder à l'œuvre musicale proposée. Le terme « découvrez » renvoie à l'idée d'une exploration de la collection lors de laquelle l'utilisateur pourrait exhumer un morceau « original » – un matériau musical originel – et procéder ensuite à l'écoute des différentes versions que ce morceau a connu. Il nous semble ici que l'association de ce terme à la version originale participe pleinement de l'idée selon laquelle une chaîne de reprise ne serait qu'une œuvre passant de main en main, à chaque fois réappropriée mais conservant toujours une sorte d'ipséité. Sur WhoSampled, la mention « *sample appears at* » par exemple permet à l'utilisateur de reconnaître et de comprendre les aspects techniques de la reprise – notamment dans la mesure où la partie du morceau *samplée*, c'est-à-dire l'intervalle de temps « cité », est elle aussi indiquée. On peut également souligner l'utilisation de la liaison, matérialisation explicite de la relation qui unit deux morceaux, et la division en différentes catégories – « *beat* », « *melody* » par exemple – qui est opérée sur HitChr et qui renvoie à l'idée d'un geste de reprise multiforme. Le terme « *cover* » existe pour qualifier une « *connection* » mais d'autres types de relations existent aussi, ce qui permet d'envisager l'existence de frontières, si floues soient-elles, entre une « *cover* », l'emprunt d'une mélodie ou de paroles et une simple ressemblance (« *sounds like* »).

On note ainsi, dans toutes ces tentatives de matérialisation, que le passage du musical au matériel – c'est-à-dire le passage permettant de rendre accessible et compréhensible le geste de reprise – se fait justement par le recours à des outils et des dispositifs techniques, qui, selon des logiques qui leur sont propres, permettent d'explicitier des notions musicologiques. Au-delà du geste de reprise cependant, les sites proposent également de modéliser des chaînes de reprises, c'est-à-dire de créer une sorte de généalogie de l'œuvre rassemblant tous les morceaux liés, à des degrés divers selon les sites, à une version originale. Il nous semble que la modélisation choisie par chaque site témoigne d'une certaine vision de la reprise et, plus largement, de l'intertextualité musicale. Si l'on prend le cas de SecondHandSongs, on retrouve l'idée d'un matériau musical immanent, simplement actualisé – c'est-à-dire « mis en acte » et « mis au goût du jour » – à divers moments de l'histoire. Ainsi, la modélisation d'une chaîne de reprise prend la forme d'une version originale située en haut de la page qui lui est dédiée, et en dessous de laquelle on trouve toutes les versions du morceau classées chronologiquement – selon la date de sortie de l'album sur lequel elles se trouvent (Annexes 8, 9 et 10). La modélisation s'appuie donc sur des critères historiques et non musicologiques, et les différentes versions sont classées selon la langue utilisée ou la présence ou non de paroles – (Annexes 8, 9 et 10). Dans le cas de WhoSampled, un morceau est associé à la fois aux œuvres qu'il a générées (à travers des reprises ou des *samples*) et à celles qu'il réutilise (à

travers des *samples*), permettant ainsi à l'utilisateur de reconstituer le « patrimoine génétique »⁷⁰ de l'œuvre. Sur H1thcr enfin, les relations phonographiques sont modélisées en faisant d'un morceau le centre de gravité d'un réseau : l'image associée au morceau que l'on souhaite observer est, on l'a souligné en première partie, plus grande que celle des morceaux auxquels il est relié, toutes les « *connections* » partent de cette image.

Soulignons que les modélisations proposées par les trois sites s'articulent donc autour d'une œuvre qui constitue le point de départ de l'exploration de l'utilisateur. En d'autres termes, la modélisation des relations phonographiques et notamment interphonographiques induit une navigation qui repose sur une certaine linéarité – il s'agit de partir d'un morceau pour arriver à sa reprise, ou, inversement, de remonter jusqu'à la version originale – nuancée toutefois par la sérendipité permise par les sites. Ainsi chaque morceau répertorié dans une chaîne de reprise l'est sous la forme d'un lien hypertexte qui dirige l'utilisateur vers une nouvelle modélisation, organisée autour d'un autre morceau. Si le parcours proposé par les sites sur chaque page dédiée à un morceau est relativement linéaire, l'utilisateur a donc la possibilité de parcourir, de lien en lien – c'est-à-dire de relation phonographique en relation phonographique – une chaîne particulière et qui n'est pas explicitement proposée par le site. Il est en effet intéressant de noter que la navigation de lien en lien ne semble pas prise en compte par les sites : si l'on compare les sites à des musées, il n'y a pas de « parcours d'exposition » permettant de découvrir la collection en se déplaçant d'œuvre en œuvre. On pourra toutefois nuancer cette observation en soulignant d'une part que la sérendipité est, d'une certaine manière, anticipée par les sites qui proposent aux utilisateurs de suivre un parcours qui n'est pas explicitement dessiné en leur donnant la possibilité d'accéder directement, à l'intérieur même d'une chaîne de reprise, à un autre morceau et donc à d'autres relations interphonographiques. D'autre part, indiquons que le « *6° game* » de WhoSampled propose une modélisation des chaînes de reprise différente de celle présente sur le reste du site, et peut être considéré à ce titre comme une forme d'expérimentation de la représentation des relations phonographiques.

L'utilisation de la temporalité dans la modélisation des relations phonographiques

Le choix de la forme linéaire pour la modélisation de la reprise pose plusieurs questions, liées à la fois à la reprise elle-même, mais aussi à la mise en collection et à la présentation de celle-

⁷⁰ Nous faisons ici volontairement écho au « slogan » de WhoSampled, qui propose à ses utilisateurs d' « explorer l'ADN de la musique ».

ci, et à la narrativité des sites internet. Il faut souligner en particulier que cette linéarité est liée à une vision historique, ou du moins chronologique de la reprise, comme on l'a indiqué dans le cas de WhoSampled, mais que l'on retrouve de manière plus ou moins explicite sur l'ensemble des sites de notre corpus. En d'autres termes, la représentation du temps est un élément important de la modélisation de la reprise.

Ainsi, si l'on revient sur le cas de SecondHandSongs, les morceaux, on l'a dit, sont classés chronologiquement, du plus ancien au plus récent, selon la date de sortie de l'album sur lequel ils sont présent. Cette présentation reflète plusieurs choses : d'une part, on l'a dit, une vision linéaire du temps et de la reprise qui est véritablement vue comme une chaîne dont les maillons occupent chacun une place homogène. Le recours à ce mode de classement « gomme » les spécificités des morceaux et traduit, on l'a dit, le choix d'une logique chronologique par rapport à une logique musicologique. Ici, il nous paraît intéressant de souligner, comme nous l'avons fait à diverses reprises tout au long de ce mémoire, que ce choix n'est pas anodin et qu'il agit sur les objets mis en collection : ainsi des versions différentes sur le plan musicologique ou esthétique se retrouvent rassemblées lorsque d'autres, intimement liées, se retrouvent éloignées. Par ailleurs, le choix de la date de sortie de l'album conduit parfois à une mise en collection de titres posthumes – une reprise enregistrée à un moment donné sera donc référencée comme ayant été créée une dizaine ou une vingtaine d'années plus tard. On a donc là une modélisation linéaire, centrée sur les phonogrammes et leur chronologie, ce qui est particulièrement intéressant lorsque l'on met ces choix en parallèle du projet de SecondHandSongs que nous avons déjà évoqué : pour reprendre les termes définis au sein du lexique de SecondHandSongs, il s'agit de répertorier les différentes performances enregistrées d'une œuvre (« *work* »). En d'autres termes, il s'agit de répertorier les différentes actualisation d'un concept : toutes les « performances » se rapportant à la même œuvre, il semble plus important de classer ces performances entre elles plutôt qu'en tenant compte de leur rapport à l'original – c'est-à-dire de la version dont elles s'inspirent. Notons toutefois, pour nuancer ce propos, que les relations hyperphonographiques – en particulier les adaptations dans différentes langues – sont prises en compte dans ce mode de classement et que les versions instrumentales et chantées sont chacune répertoriées dans des espaces différents, permettant de rendre compte de certains écarts et de certaines variations par rapport à la version originale ou, plus largement, à l'œuvre elle-même.

Sur H1tchr, la modélisation s'organise, on l'a dit, autour d'un morceau qui fait office de « centre de gravité » au sein du réseau de relations phonographiques auquel il est intégré. Soulignons ici que ce réseau est, dans une certaine mesure, organisé chronologiquement, puisque

les morceaux les plus anciens apparaissent en bas de la page et les plus récents en haut. On a donc la superposition de deux logiques au sein d'une même modélisation, à savoir celle qui fait du morceau choisi l'élément central de cette modélisation, et celle qui organise les différents objets selon leur date de sortie ou de création, et cette superposition engendre une vision particulière des relations phonographiques. La place centrale accordée au morceau choisi permet, on l'a dit, d'organiser toutes les relations phonographiques autour de ce morceau, en le prenant comme point de départ, ou, pour le dire autrement, comme point de convergence de toutes les « *connections* » répertoriées. Ce choix de présentation rapproche la modélisation proposée par H1tchr de celle de WhoSampled, dans la mesure où il s'agit de répertorier les différents éléments qui font « l'identité » du morceau, à une échelle plus large que sur WhoSampled néanmoins : ainsi pourra-t-on trouver des morceaux utilisant la même rythmique que celui auquel on s'intéresse, ou une mélodie similaire. Cependant, l'organisation de ces relations selon un critère chronologique modifie la grille de lecture et donne à voir une autre « réalité » que celle recomposée à travers le prisme du « patrimoine génétique » de l'œuvre. L'introduction de la notion de temporalité dans la modélisation proposée par H1tchr permet en effet à notre sens d'élargir l'environnement de l'œuvre et de déplacer le regard d'une hypothétique « identité » de celle-ci à la circulation de formes musicales. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner que les différentes « *connections* » étaient proposées par des utilisateurs et renvoyaient à des relations phonographiques plus ou moins clairement identifiées. En d'autres termes, sur H1tchr, « connecter » des morceaux entre eux revient à identifier des formes musicales, parfois sommaires, parfois complexes, et à les lier entre eux de manière à rendre compte de leur circulation envisagée de manière chronologique.

Sans entrer dans une analyse musicologique minutieuse, nous pouvons tenter d'explicitier notre propos à travers l'exemple de *Billie Jean*, de Michael Jackson, que nous avons choisi pour ses nombreuses « *connections* » avec d'autres morceaux (Annexe 36). La modélisation des relations phonographiques associées à ce morceau permet d'identifier plusieurs reprises du morceau de Michael Jackson, ainsi que plusieurs *samples* issus de ce même morceau, mais également des morceaux antérieurs à *Billie Jean* et qui lui sont liés de manière plus marginale : ainsi plusieurs utilisateurs ont-ils répertorié des similitudes rythmiques ou mélodiques entre *Billie Jean* et des morceaux associés notamment à des artistes afro-américains – Roberta Flack, The Four Tops, The Drifter – mais aussi à des groupes de rock – The Doors – ou tendant plutôt vers la pop – Hall & Oates. Ici, il nous importe peu que ces relations soient avérées sur le plan musicologique : il nous semble plus important de souligner que ces « *connections* » permettent d'ancrer *Billie Jean* dans une histoire qui dépasse le simple cadre des reprises ou des *samples* qu'il a généré, et qui

s'apparente davantage à une histoire des formes musicales vues comme objets culturels qu'à une histoire de la musique elle-même. En d'autres termes, il nous semble que H1tchr donne à voir, dans une certaine mesure, une forme de « trivialité » au sens où l'emploie Yves Jeanneret, c'est-à-dire le « caractère transformateur et créatif de la transmission et de la réécriture des êtres culturels à travers différents espaces sociaux »⁷¹. Certes, il ne s'agit pas là du projet revendiqué par H1tchr et il serait abusif de considérer que la modélisation proposée par le site vise avant tout cet objectif. Toutefois, la présence d'une organisation chronologique ainsi que la possibilité de distinguer de manière relativement fine les éléments persistant d'un morceau à l'autre permettent d'envisager une lecture des « arbres » proposés par H1tchr à travers le prisme de la trivialité.

Le cas de WhoSampled, quant à lui, est différent de ces deux premiers sites, dans la mesure où le classement chronologique n'intervient pas au niveau des œuvres mais à celui de la collection. Nous avons en effet souligné que sur ce site, trois modes d'organisation de la collection cohabitaient : le classement par genre, par tags et par année ou décennie. Nous avons indiqué que ce dernier mode d'organisation – de la même manière que le classement par genre – correspondait à une norme en vigueur dans l'industrie musicale. Ici, il est intéressant de voir que cette norme est légèrement détournée pour permettre de donner à voir les relations phonographiques. En effet, chaque morceau répertorié au sein d'une année est accompagné des morceaux desquels il s'inspire ou qu'il a inspirés, accompagné de leur date de création ou de publication (Annexe 31). On retrouve donc dans une forme de classement conduisant à la séparation des objets de la collection selon un critère chronologique une tentative de présentation de la généalogie de l'œuvre, pratiquement au sens propre : il s'agit de donner à voir les reprises et les *samples* inspirés par le morceau mis en collection – ou à l'inverse, de donner à voir les morceaux dont il s'inspire – en leur donnant une place dans un ordre chronologique.

Ces trois modélisations, si elles reposent sur des logiques différentes, sont néanmoins toutes basées sur la notion de linéarité, caractéristique notamment d'une vision du temps occidentale : elles proposent de lier entre eux les objets de la collection au sein d'organisations verticales et proposant un point de convergence, qu'il soit explicitement matérialisé comme sur H1tchr ou plus implicite comme sur SecondHandSongs – l'œuvre en tant que concept – ou WhoSampled – le morceau duquel des *samples* sont tirés par exemple. Nous avons souligné que ces modélisations participaient de ce qu'à la suite d'Emilie Da Lage-Py nous pourrions appeler des « choix

71 Yves JEANNERET, *Critique de la trivialité: les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Paris, Non standard, coll.« Collection SIC », n° 4, 2014.

éditoriaux », qui permettent de reconfigurer le réel pour le représenter. S'il ne s'agit pas ici de critiquer ces choix éditoriaux à l'aune d'une hypothétique « efficacité » ou d'un éventuel « réalisme », nous souhaitons questionner la prédominance de la linéarité pour rendre compte d'un processus qui peut être envisagé comme un mouvement cyclique. Dans *La reprise*, Kierkegaard définit ce mouvement comme « *un ressouvenir en avant* », c'est-à-dire un retour sur ce qui a déjà été fait ou, dans le cas évoqué par Kierkegaard – une relation amoureuse – vécu, dans l'optique de créer quelque chose de nouveau : « *[l]a dialectique de la reprise est aisée : ce qui est re-pris, a été, sinon, il ne pourrait pas être re-pris ; mais précisément, c'est le fait d'avoir été qui fait de la reprise une chose nouvelle* »⁷². Prolongeant cette analyse et l'appliquant au cas de la musique, Christophe Kihm indique : « *la relation entre l'objet (a) et l'objet (a') – où (a) est désigné comme original ou modèle et (a') comme épreuve ou actualisation – est marquée par le retour nécessaire de (a') vers (a) comme condition de possibilité de toute nouvelle actualisation* »⁷³. En d'autres termes, la reprise musicale doit être envisagée en tenant compte de ce « retour nécessaire » qui est une étape essentielle du processus de création mais aussi d'écoute – permettant à l'auditeur de « mesurer » l'écart entre deux versions d'un même morceau. Comme le souligne d'ailleurs Christophe Kihm, « *[t]oute reprise est active et rétroactive, et se détermine dans les distances et les écarts produits entre un point d'origine et son actualisation* »⁷⁴.

Précisons une nouvelle fois qu'il ne s'agit pas ici pour nous de pointer du doigt un éventuel « défaut » des modélisations proposées par les sites, mais bien de mettre en lumière la difficulté de donner à comprendre un phénomène sur lequel le langage n'a que peu ou pas de prise d'une part, et qui repose sur des logiques différentes du numérique – pourtant utilisé pour le donner à voir et à comprendre – d'autre part. En soulignant l'écart existant entre la théorie philosophique ou musicale existante au sujet de la reprise et les modélisations élaborées par les sites de notre corpus pour en rendre compte, nous souhaitons souligner que la mise en collection de relations phonographiques – ou pour le dire autrement, les pratiques anthologiques liées à la reprise musicale – s'appuient sur des outils et des dispositifs qui ne sont pas ceux pensés pour la reprise ou créés pour elles, mais qui sont des outils disposant de leur logique propre – en l'occurrence, les logiques numériques – utilisés dans un but précis – identifier et répertorier des relations phonographiques. Il nous semble particulièrement important d'insister sur ce point afin d'éviter de renvoyer les outils du numérique à leur incapacité à rendre compte de manière exhaustive du geste de reprise et des relations

72 S. KIERKEGAARD, *La reprise...*, *op. cit.*

73 C. KIHM, « Typologie de la reprise »..., *op. cit.*

74 *Ibid.*

phonographiques en général, ou, à l'inverse, de placer dans un modèle une confiance aveugle, écartant ainsi tout ce qu'il ne peut pas donner à voir ou à comprendre.

3 - L'irréductible sémiotique

Pour évoquer ce que les sites ne parviennent pas à mettre en collection, il nous paraît judicieux de recourir à la notion d' « irréductible sémiotique », qui renvoie à une fraction de sens intraduisible dans le langage – qui ne peut pas être « réduite » au langage – et qui ne peut être exprimée que par elle-même. Une vision de la musique comme expression qui ne saurait être réduite au langage a d'ailleurs été proposée par Claude Levi-Strauss : « *la fonction signifiante de la musique se montre irréductible à tout ce qu'il serait possible d'en exprimer ou d'en traduire sous forme verbale. Elle s'exerce en dessous de la langue, et n'importe quel discours, émanât-il du commentateur le plus inspiré, ne sera jamais assez profond pour l'explicitier* »⁷⁵.

L'intentionnalité de l'artiste, au cœur du geste de reprise

A notre sens, la meilleure manière d'envisager cet irréductible sémiotique est peut-être de reconsidérer l'expression que nous avons choisie pour désigner ce qui sous-tend le projet des différentes collections que nous étudions. Le « geste de reprise », on l'a dit, est par définition adressé à quelqu'un, il est lié à une décision ou, mieux, à une intention. Or, les objets que nous étudions ici, sont, par définitions, des entités passives et statiques. La réduction du geste de reprise à l'objet auquel il aboutit conduit donc à une perte de prise sur ce geste : là où l'artiste aurait pu, au moment de la création de son œuvre, préciser ses intentions, il ne reste plus dans l'objet que la trace d'un geste déjà effectué et que nous ne pouvons plus expliquer dans sa globalité.

Nous pouvons certes voir les différents dispositifs proposés par les sites comme des tentatives de mise en action, de rendre dynamiques ces objets, de créer des relations non pas entre un artiste et une œuvre ou un artiste et un artiste, mais entre une œuvre et une œuvre, comme deux entités autonomes. En d'autres termes, les différents dispositifs de présentation, de classement et de modélisation peuvent être envisagés comme des tentatives de traduire l'intentionnalité ou du moins de dresser une typologie des reprises. Nous avons ainsi déjà indiqué que H1tchr, en

75 Claude LEVI-STRAUSS, *Mythologiques*, tome IV : *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 580.

proposant différentes catégories de relations phonographiques, développe une approche singulière des relations phonographiques et permet de souligner la récurrence de formes musicales entre plusieurs œuvres. Sur SecondHandSongs, l'intégration des adaptations dans la chaîne de reprise permet à l'utilisateur d'identifier au moins une intention claire de l'artiste – celle qui consiste à traduire une œuvre d'une langue à une autre – et d'identifier, grâce aux paroles, l'écart éventuel existant entre deux versions écrites dans des langues différentes. Soulignons pour conclure sur ce point que WhoSampled propose, dans certains des articles qu'il héberge, des analyses historiques centrées sur un artiste ou une œuvre et que l'on y trouve parfois la présentation de la démarche artistique ayant présidé à une reprise ou à l'utilisation d'un *sample*. Ces articles sont toutefois relativement rares, et ne peuvent être considérés comme une tentative systématique de rendre compte de l'intention des « gestes de reprise » des artistes référencés sur le site. D'une manière plus générale, l'impossibilité de la traduction de l'intentionnalité est une des limites du recours à la musique enregistrée, qui crée une distance entre l'œuvre et son contexte de création et qui laisse donc une plus grande part d'interprétation à l'auditeur.

La subjectivité de l'auditeur, élément central de l'appréciation de la reprise

L'auditeur fait probablement office de clé de voûte au sein de l'édifice que nous décrivons ici : si les sites mettent en collection un grand nombre d'objets et les organisent de manière à rendre intelligible un geste artistique et esthétique aux yeux du plus grand nombre, il nous semble que c'est bien l'utilisateur lui-même, dans le rôle qui lui est proposé au sein des sites, qui peut nous permettre de comprendre comment ceux-ci parviennent à intégrer l'irréductible sémiotique que nous avons évoqué à des ensembles techniques qui, à certains égards, lui sont tout à fait étranger. Dans ce dernier temps de notre réflexion sur le geste de reprise, nous souhaitons donc nous éloigner de la logique des sites que nous avons analysée jusqu'ici – sans la quitter totalement cependant – et envisager l'existence de ces ensembles dans un cadre plus large, c'est-à-dire celui de la musique enregistrée.

Ainsi, il peut être intéressant de souligner que la notion de « compréhension » d'une œuvre musicale reste assez floue, et que, comme le souligne Carol Beffa dans sa leçon inaugurale au Collège de France, un modèle d'analyse parfait, c'est-à-dire rendant compte de manière exhaustive de la totalité des éléments d'une œuvre est inatteignable. Bien plus, la seule analyse musicale se

heurte parfois à ses propres limites : Carol Beffa donne ainsi l'exemple d'une controverse opposant deux analyses d'un morceau de Schubert, l'une insistant sur sa beauté plus ou moins inexplicable et l'autre ayant pour objectif de « décomposer » le morceau pour en donner une interprétation argumentée. Ces deux formes d'analyses, reposant chacune sur un parti-pris différent, ne permettent pas de rendre compte de l'œuvre dans sa globalité : la première parce qu'elle ne permet pas de saisir les éléments précis qui conduisent au jugement esthétique de l'analyste, la seconde parce que le « projet esthétique » de l'œuvre n'est pas pris en compte.

Sur les sites que nous étudions, les morceaux sont accompagnés d'indications techniques, qu'elles concernent leur place dans une classification comme sur SecondHandSongs par exemple, le type de liens qu'ils entretiennent avec d'autres œuvres comme sur H1thcr, ou la désignation précise du moment où, dans une œuvre, on peut identifier une relation interphonographique. En d'autres termes, et nous l'avons souligné par ailleurs, il semblerait que le « projet esthétique » – ou ce que nous avons appelé « intentionnalité de l'artiste » – ne soit pas pris en compte dans ces modélisations. Toutefois, nous pouvons nuancer cette observation en soulignant que la musique enregistrée est systématiquement utilisée sur les sites, et notamment dans ces modélisations. Si nous avons interprété, en première partie de ce mémoire, cette utilisation comme la tentative d'apporter une « preuve » des relations dont les sites rendent compte, nous pouvons ici proposer une autre interprétation : il semblerait que la musique enregistrée soit indispensable à la compréhension de ce que les sites présentent. En d'autres termes, faute de pouvoir le traduire, les sites proposent à l'auditeur d'accéder directement à l'« irréductible sémiotique » des relations phonographiques qu'ils mettent en collection. Dès lors, l'écart caractéristique de la reprise évoqué par Christophe Kihm⁷⁶ n'est pas « donné à voir » par le site, mais bien « mesuré » par l'auditeur lui-même.

76 C. KИHM, « Typologie de la reprise »..., *op. cit.*

Conclusion

Le geste de reprise est bel et bien au cœur des sites que nous avons analysé, même s'il n'est pas au centre de notre étude. Autour de lui, de la relation phonographique qui prend forme entre deux œuvres musicales, s'organise un ensemble de dispositifs et de mécanismes permettant de rendre compte d'un phénomène éloigné du langage. De fait, c'est cet éloignement qui constitue l'un des enjeux principaux des collections que nous avons étudié : des chaînes de reprises proposées par WhoSampled et SecondHandSongs à la différenciation de six relations phonographiques différentes sur H1thcr, chaque site propose sa propre interprétation du geste de reprise et de ce à quoi il correspond, pour l'auditeur et le collectionneur. Dans ces ensembles technicisés, censés rendre compte d'un geste artistique tour à tour esthétique ou politique, les structures et les modes d'organisation façonnent une réalité dans laquelle se placent les objets de la collection et se meuvent les utilisateurs, à la fois contributeurs et explorateurs de cette collection.

Il serait présomptueux, voire imprudent, de tenter de déceler avec précision l'importance spécifique des logiques numériques ou des pratiques anthologiques dans cette entreprise complexe. Donner à voir le geste de reprise, projet partagé plus ou moins explicitement par tous les sites de notre corpus, ne repose pas uniquement sur des modes d'organisation particuliers ou des manières de faire propres à un ensemble d'individus agissant collectivement. Certes, les utilisateurs de ces sites participent, pour certain activement, à l'élaboration de collections et à la mise en relation de milliers d'œuvres entre elles, mais leurs contributions sont encadrées, guidées, enseignées par des dispositifs techniques et numériques intégrés à la structure même des sites accueillant ces collections. Toutefois, si ces architextes conditionnent bel et bien largement les contributions accueillies par le site et, bien plus, la collection qu'il abrite, ils laissent malgré tout des espaces de liberté aux utilisateurs qui s'en servent parfois pour proposer des modifications portant sur le site lui-même. Loin de considérer les logiques numériques et les pratiques anthologiques comme deux ensembles indépendants, il nous semble nécessaire ici de souligner que les sites que nous étudions donnent à voir des pratiques anthologiques prises dans des logiques numériques, et que c'est bel et bien dans ce contexte qu'il faut envisager les différentes modalités de présentation et de mise en collection du geste de reprise que nous avons mises au jour.

Certes, le travail que nous avons mené pourrait évidemment être prolongé, et la méthode que nous avons choisi ne nous a pas permis d'analyser les objets de notre corpus dans leur totalité. On

pourra ainsi souligner qu'afin de mieux comprendre les différents mécanismes à l'œuvre sur les sites que nous avons étudié, il aurait été possible d'organiser des entretiens avec leurs concepteurs et les équipes en charge de la gestion de ces sites. Nous aurions pu ainsi confirmer ou infirmer certaines de nos hypothèses, et peut-être explorer d'autres enjeux liés à la mise en collection de la musique enregistrée ou aux logiques numériques. A une échelle différente, nous aurions également pu mener des entretiens avec des utilisateurs pour évoquer avec eux leur participation aux sites étudiés, le lien entre pratiques anthologiques individuelles et pratiques anthologiques collectives, et surtout le lien entre pratiques anthologiques prenant forme à l'intérieur des sites de notre corpus et pratiques anthologiques prenant forme dans le monde « physique ».

Nous avons également souligné en introduction que ce mémoire reposait sur une approche spécifique de la reprise musicale, dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, et que d'autres approches, permettant au chercheur d'aller au plus près de l'objet musical ou au contraire d'adopter un point de vue englobant et permettant de rendre compte de sa circulation dans son ensemble, pouvaient être développées. De même, rappelons que les sites de notre corpus ne représentent pas l'ensemble des plate-formes existant sur Internet et dédiées à la reprise musicale, et que de nombreuses collections, de nombreuses logiques et de nombreuses pratiques peuvent encore être explorées. Enfin, et pour évoquer l'expression de « geste de reprise », au cœur de notre mémoire, nous aurions pu analyser les pratiques musicales elles-mêmes, en menant des entretiens avec des musiciens par exemple, ou en tentant de rendre compte, comme nous l'avions suggéré en introduction, des différents discours entourant la reprise musicale et le geste de reprise aujourd'hui.

Néanmoins, le travail que nous avons mené ici nous a permis d'ouvrir des pistes de réflexion et de déborder, pour ainsi dire, du cadre que nous nous étions fixé au départ. La prise en compte des pratiques anthologiques en dehors des sites de notre corpus, aussi bien que des questions ayant trait à la subjectivité de l'auditeur et à sa capacité à produire des relations entre deux œuvres musicales nous paraissent particulièrement intéressantes, notamment dans la mesure où elles permettent de ne pas faire des sites internet des ensembles autonomes, éloignés de toute activité humaine. Il nous paraît particulièrement important de penser le lien entre les ensembles techniques et les comportements humains, notamment pour mettre à distance certains des discours d'escorte que nous évoquions en introduction, mais aussi et peut-être surtout pour comprendre les différents mécanismes menant à l'élaboration d'un savoir spécifique.

Bibliographie thématique

La reprise musicale

Vincent BULLICH, « Des reprises aux compositions originales », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 2, 15 octobre 2010, p. 15-29

Søren KIERKEGAARD, *La reprise*, Paris, France, Flammarion, 1990, 1990.

Christophe KIHM, « Typologie de la reprise », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 1, 15 mai 2010, p. 21-38.

Serge LACASSE, « Une introduction à la transphonographie », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 2, 15 octobre 2010, p. 31-57.

Matthieu SALADIN, « « Play it again, Sam » », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 1, 15 mai 2010, p. 7-18.

Sophie STÉVANCE, « Reprise et intertextualité musicale », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 7 : 2, 15 octobre 2010, p. 59-81.

Collectionner, organiser, classer

Emilie DA LAGE-PY, « Les collections de disques de musiques du monde entre patrimonialisation et marchandisation ». In: *Culture & Musées*, n°1, 2003. *Nouveaux regards sur le patrimoine* (sous la direction de Jean Davallon) p. 89-107

Daniel GROJNOWSKI, « Les usages de la collection dans *A rebours* », *Poétique*, 2010/2 (n° 162), p. 167-176.

Franc MORANDI, « Classer et « encyclopéder » aujourd'hui : la reconfiguration des formats de connaissances », *Hermès, La Revue*, 2013/2 (n° 66), p. 139-146.

Gérard RÉGIMBEAU, « Classer, c'est penser », *Hermès, La Revue*, 66, 25 novembre 2013, p. 16-17.

Karolina SWIDEREK, « Architecture organisationnelle », *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 34/2, 6 juillet 2017,

Logiques numériques

Etienne CANDEL, « L'imaginaire du « portail » : le cas de Rezo.net ». In: *Communication et langages*, n°146, 4ème trimestre 2005. Tout peut-il être média? p. 19-34.

Étienne CANDEL, « Pratiques des sites, usages des réseaux, Abstract », *Document numérique*, 11-1, 1 février 2009, p. 145-170.

Étienne CANDEL et Pergia GKOUSKOU-GIANNAKOU, « Autorité et pratiques de légitimation en ligne », *Quaderni*, 93, 8 juin 2017, p. 5-11.

Brigitte CHAPELAIN, « De nouvelles médiations numériques au service de la culture augmentée », *Hermès, La Revue*, 61, 23 novembre 2013, p. 106-108.

Scott A. GOLDBER et Bernardo A. HUBERMAN, « Usage patterns of collaborative tagging systems », *Journal of Information Science*, 2006

Yves JEANNERET, « Écriture et médias informatisés », in Anne-Marie CHRISTIN (dir.), *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2011, p. 394-402.

Renaud LAMBIOTTE, Marcel AUSLOSS, « Collaborative tagging as a tripartite network », *Lecture Notes in Computer Science*, vol 3993, Springer, Berlin, Heidelberg, 2006

Camille PALOQUE-BERGES, « La mémoire culturelle d'Internet : le folklore de Usenet, The Internet Cultural Memory : the Folklore of Usenet », *Le Temps des médias*, 18, 29 juin 2012, p. 111-123.

Autres publications

Roland BARTHES, *Le grain de la voix entretiens, 1962-1980*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Nachdr., Paris, Éd. de Minuit, coll.« Collection critique », 2009.

Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll.« Collection Tel », n° 166, 2010.

Yves JEANNERET, *La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès science publications, coll.« Penser la trivialité », 2008.

Yves JEANNERET, *Critique de la trivialité: les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Paris, Non standard, coll.« Collection SIC », n° 4, 2014.

Beate KUTSCHKE et Barley NORTON (éd.), *Music and protest in 1968*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, coll.« Music since 1900 », 2013.

Claude LEVI-STRAUSS, *Mythologiques*, tome IV : *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 580.

Martin LUSSIER, « Surface, singularité et devenir-ensemble », *Communication. Information médias théories pratiques*, Vol. 26/1, 15 novembre 2007, p. 142-150.

François RIBAC, *L'avaleur de rock*, Paris, Dispute, 2004.

Patrick ROY et Roger CHAMBERLAND (éd.), *Groove: enquête sur la phénomènes musicaux contemporains ; mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*, Québec, Presses de l'Univ. Laval, 2006.

Ferdinand de SAUSSURE, Charles BALLY et Tullio DE MAURO, *Cours de linguistique générale*, Éd. critique., Paris, Payot, coll.« Payothèque », 1974.

John SEABROOK, *Hits!: enquête sur la fabrique des tubes planétaires*, Paris, La Découverte, 2016.

Master 2 Recherche

Mention : Information et communication

Spécialité : Recherche et développement

Donner à voir le geste de reprise

Logiques numériques de mise en collection, de classement et d'annotation
de la musique enregistrée

Annexes

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Joëlle Le Marec

Nom, prénom : Romain Vindevoghel

Promotion : 2016/2017

Soutenu le :

Note du mémoire :

Guide de lecture

Nous avons souhaité faire de ces annexes un document d'accompagnement à la lecture du mémoire que nous proposons, qui puisse guider le lecteur et l'informer sans l'éloigner du raisonnement que nous menons par ailleurs.


Ce document se compose de captures d'écran situées sur les pages de gauche, et de notes permettant de poursuivre certaines démonstrations sur les pages de droites. Bien que ces notes puissent être lues individuellement du mémoire, elles ont avant tout été pensées pour accompagner notre démonstration et expliciter certains points.

Certains documents sont présentés comme étant des « extraits » : il s'agit de capture d'écran tronquées afin de faire correspondre l'image au format de la page. Dans la majeure partie des cas, la comparaison avec d'autres captures d'écran du même site permet de comprendre quelles parties ont été retirées.




Sommaire

Guide de lecture.....	1
Annexes 1 à 15: SecondHandSongs.....	3
Annexe 1 : Page d'accueil.....	4
Annexe 2 : <i>Introduction to the database</i>	6
Annexe 3 : FAQ.....	8
Annexe 4 : Résultats de recherche (1).....	10
Annexe 5 : Résultats de recherche (2).....	12
Annexe 6 : Extrait de la page « <i>explore the database</i> ».....	14
Annexe 7 : Extrait de la page <i>Database statistics</i>	16
Annexe 8 : Page dédiée aux différentes versions du morceau « Don't Look Back in Anger ».....	18
Annexe 9 : Extrait de la page dédiée au morceau « Don't Look Back in Anger » enregistré par Oasis.....	20
Annexe 10 : Extrait de la page dédiée au morceau « Don't Look Back in Anger » enregistré par The Royal Philharmonic Orchestra.....	22
Annexe 11 : Formulaire de rapport d'erreur.....	24
Annexe 12 : Formulaire de proposition de morceau.....	26
Annexe 13 : Extrait de l'écran de présentation du forum.....	28
Annexe 14 : Extrait d'une conversation sur le forum.....	30
Annexe 15 : Exemple de profil d'un utilisateur.....	32
Annexes 16 à 31 : WhoSampled.....	35
Annexe 16 : Page d'accueil.....	36
Annexe 17 : Extraits de la page <i>About Us</i>	38
Annexe 18 : Extrait de la FAQ.....	40
Annexe 19 : Extrait de la page de résultats de recherche (1).....	42
Annexe 20 : Résultats de recherche (2).....	44
Annexe 21 : Onglet <i>Browse</i>	46
Annexe 22 : Onglet <i>Charts</i>	48
Annexe 23 : Page dédiée au morceau « Mask Off », de Future.....	50
Annexe 24 : Extraits d'une page présentant une relation phonographique entre deux morceaux.....	52
Annexe 25 : Formulaire de rapport d'erreur.....	54
Annexe 26 : Formulaire de contribution.....	56
Annexe 27 : Classement des « <i>top contributors</i> ».....	58
Annexe 28 : Extrait de la page d'accueil du forum.....	60
Annexe 29 : Exemple de « <i>post</i> ».....	62
Annexe 30 : Exemple de profil utilisateur (extrait).....	64
Annexe 31 : Classement par année (1954).....	66
Annexe 32 : 6° game.....	68
Annexes 33 à 37 : H1tchr.....	71
Annexe 33 : Page d'accueil.....	72
Annexe 34 : Fonction recherche.....	74
Annexe 35 : Extrait de l'onglet « <i>Browse</i> ».....	76
Annexe 36 : Extrait de la page dédiée à « Billie Jean » de Michael Jackson.....	78
Annexe 37 : Exemple de profil utilisateur.....	80


Annexes 1 à 15: SecondHandSongs



[EXPLORE](#)
[DISCUSS](#)
[PARTICIPATE](#)
[PLAY](#)
[SIGN IN](#)






Discover The Original



San Francisco Bay
by Lee Oskar

VS



Timber
by Pitbull feat. Ke\$ha

Listen to The Cover


Discover

GO
DETAILED SEARCH

DATABASE STATS ➤ MORE STATS

ORIGINALS	COVERS	SAMPLES	ARTISTS	VIDEOS	WEB COVERS
064660	499836	002872	102202	200585	004530

LATEST NEWS ➤ MORE NEWS



by Bastien on 19-06-2017


New editor: Moebeus

Please welcome our newest editor: Moebeus from Norway! Moe describes himself as a metadata nerd with a special interest in Spanish music. And we describe him as a critical mind with a particular sense of humor.

Welcome aboard Moe!

➤ READ MORE

18 News



by Bastien on 28-03-2017


New editor: Rodders200

Celebration time! We're welcoming Rodders200 aboard the editor team! With more than 400 submissions in 3 months of very high quality (rated 3.9/4 by our fellow editors), we really couldn't miss this guy.

Our new British editor is also very happy to join us, because, and I quote:

➤ READ MORE

21 News



by Bastien on 07-03-2017

Submission Presets






The new submission presets are live, check them out in the Participate interface: "My Covers", "My Corrections" and "Replies". (*)

The purpose of these presets is to cover 80% of all your needs in terms submission filter combinations, and that you do the 20%...





➤ READ MORE

23 News





LATEST SUBMISSIONS ➤ MORE


-  A Day in the Life by The Analogues [NL]
Originally by The Beatles
-  Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise) by The Analogues [NL]
Originally by The Beatles
-  Good Morning, Good Morning by The Analogues [NL]
Originally by The Beatles
-  Jane Says by Modern Appeal
Originally by Jane's Addiction
-  Lovely Rita by The Analogues [NL]
Originally by The Beatles

LATEST VIDEOS ➤ MORE

-  Politicians by Napalm Death
-  With a Little Help from My Friends by The Analogues [NL]
-  State Oppression by Voorhees
-  Raw Power by Deafness By Noise





ON THIS DAY ➤ MORE

-  Damon Black was born (1939)
-  Alex Zanettis passed away (2005)
-  I'd Rather Drink Muddy Water (And Sleep in a Hollow Log) by Grant Jones with Brown's Blues Blowers was recorded (1950)
-  Red Hot + Country by various artists was released (1994)



Discover The Original

SecondHandSongs is building the most comprehensive source of cover song information.

ABOUT

- Contact us
- Frequently asked questions
- Introduction to the database
- About SecondHandSongs
- Press releases and reviews
- Database statistics
- Bookmarks

GET INVOLVED

- Get an account
- Suggest covers and samples
- Join the team
- Use our API
- Make a donation

POPULAR PERFORMANCES

- The Blues Man
- Simple Man
- California Dreamin'
- Time After Time
- Forever Young
- Paint It Black
- Landslide
- Take Me Home, Country Roads
- Baby I Love Your Way
- Lean on Me

POPULAR ARTISTS

- Christian Ulvaeus
- Foo Fighters
- André Hazes
- Billy Ocean
- Lemmy
- Britney Spears
- Jannine Weigel
- Stina Moracchioni
- Pedro Infante
- Mandy and The Girlfriends

© 2003-2017 secondhandsongs.com [Terms of Service](#) [Privacy Policy](#)

4

Notes

a) On note ici la présence de la barre de recherche mise en évidence en haut de la page, entre la représentation d'une relation phonographique et les compteurs permettant de rendre compte de l'évolution de la collection. Soulignons en particulier l'emploi du terme « *discover* », utilisé à la fois pour parler de la version originale dans la représentation de la relation phonographique et pour accompagner la fonction recherche.

b) Il est intéressant de souligner que le terme « *find* », à l'inverse de « *discover* », renvoie à une action effectuée par l'utilisateur dans un but précis – celui justement de *trouver* l'information qu'il cherche. On a donc deux régimes d'exploration qui cohabitent dans cet espace dédié à la recherche d'information : un régime qui laisserait la possibilité à l'utilisateur (ou lui demanderait) de parcourir le site dans sa totalité ou selon des critères proposés par le site lui-même, et un régime qui demanderait à l'utilisateur (ou lui laisserait la possibilité) de formuler une demande claire lui permettant d'accéder à une information précise.

Annexe 2 : Introduction to the database

SecondHandSongs

EXPLORE DISCUSS PARTICIPATE PLAY SIGN IN

Discover Find cover songs, artists and more GO DETAILED SEARCH

WIKI

Introduction to the database

SecondHandSongs is a database of cover songs and samples. An advanced database is used which stores the data in a reusable and maintainable way.

What is a work?

A work is the immaterial concept of a musical piece of art. It usually has one or more credits, which are acknowledgments of those who contributed to a work. An artist can be credited as a composer of a work (writing the music), as an author of a work (writing the lyrics), or both.

*Example: the work **Summertime** was written by composer George Gershwin and authors Ira Gershwin and DuBose Heyward.*

What is a performance?

A performance is a version of a work performed by one or more performing artists. A performance can be an original or a cover or sampling version.

How is an original performance defined?

SHS defines three types of originals for a work.

- The first (public) performance of a work
- The first recording of a work
- The first release of a work

*Example: the work **Apache** has two originals. **Bert Weedon** recorded it first in May 1960 and **The Shadows** released it first in July 1960*

Note: a work should always have at least one original performance associated with it, unless the work is a traditional.

How is a cover version defined?

A cover is a performance of a work that is not an original, performed by an artist different from the artist performing the original performance.

*Example: the 1973 version of **Apache** by **Incredible Bongo Band** is a cover version because it is neither the original performance, recording or release of the work.*

What is an adaptation?

An adaptation is a new version of a work, for instance a translation. An adaptation usually has new credits, and can have original and cover performances as well.

*Example: the French work **Comme d'habitude** was adapted into English by **Paul Anka** as **My Way**.*

An adaptation can be based on multiple works as well.

*Example: the work **Scarborough Fair/Canticle** was adapted from the works **Scarborough Fair** and **The Side of a Hill**.*

What is a sample?

A sample is a piece of a performance reused in another performance.

*Example: **Black Eyed Peas** used a sample of **Misirlou** by **Dick Dale and His Del-Tones** in their song **Pump It**.*

Are remixes considered as samples?

A remix is an alternate mix of a recorded performance different from the original version, made using the techniques of audio editing. Note that we also classify mash-ups as remixes. Remixes are not included in our database, except when the remix itself is sampled or covered by another artist.

*Example: The 1986 remix of **Give It Up or Turnit a Loose** by **James Brown** was sampled by many hip hop artists, including **Public Enemy**.*

RELATED PAGES

- General information
- API documentation
- Introduction to the database
- Database guidelines

CORUM

L'ÉPARGNE IMMOBILIÈRE

DÈS 1 060€

(tous frais inclus)

DÉCOUVRIR >

Visa SCPI n° 13-17 de l'AMF du 24/07/2012, BALO n°95 du 26/07/2017, www.corum.fr, gérée par CORUM Assagrement, AMF n° GP-11000012 du 14/04/2011

Second Hand Songs

Discover The Original

SecondHandSongs is building the most comprehensive source of cover song information.

CONTACT US

Facebook Twitter Google+

ABOUT

- » Contact us
- » Frequently asked questions
- » Introduction to the database
- » About SecondHandSongs
- » Press releases and reviews
- » Database statistics
- » Bookmarks

GET INVOLVED

- » Get an account
- » Suggest covers and samples
- » Join the team
- » Use our API
- » Make a donation

POPULAR PERFORMANCES

- » Simple Man
- » Time After Time
- » Knockin' on Heaven's Door
- » Forever Young
- » Take Me Home, Country Roads
- » Just Like Always
- » Landslide
- » Paint It, Black
- » The Blues Man
- » Across the Universe

POPULAR ARTISTS

- » Guns n' Roses
- » Betty Jean Newsome
- » Christian Ulvaeus
- » Cindy Cyrus
- » Lemmy
- » Britney Spears
- » Billy Ocean
- » Joe Cocker
- » Simone [1]
- » Elvis Presley

© 2003-2017 secondhandsongs.com Terms of Service Privacy Policy

Notes

a) On observe ici que la présentation de la « *database* » s'accompagne d'un effort de définition destiné à la fois à « guider » et « cadrer » les contributions proposées par l'utilisateur, puisque les définitions proposées ici ont vocation à être adoptées par tous dans leur participation à la collection.

Frequently Asked Questions

Q: What is SecondHandSongs?

A: SecondHandSongs is a database of cover songs. It can be used to quickly find out who performed the original version of a particular song, or who covered that song. We try to be as complete and accurate as possible (not just performer and song title, but also songwriters and original media) and order the data in a reusable and maintainable way.

Q: How do you define originals and covers?

A: Check out our introduction to the database.

Q: Why is song X not listed in your database?

A: Millions of cover songs have been performed and released by artists worldwide and our database will never list all of them. Rather than focussing on quantity, we try to keep quality high by providing accurate and complete information. We do add new songs continuously, so don't hesitate to contact us if you know a song that's not listed.

Q: Why is song X by artist A listed as a cover, knowing this artist actually wrote the song?

A: Probably because artist A wrote it for another artist, who recorded or released it first. Check out our introduction to the database. *Example: Both Sides, Now by Joni Mitchell is listed as a cover. She released it in 1969, while Judy Collins released her version in 1967.*

Q: Why are a lot of track listings of albums incomplete?

A: Because we only add songs to our database if they have been covered, or if they are a cover. It's not our purpose to create full discographies.

A: Because we do not try to reproduce the order of the original track listings; the songs are simply ordered alphabetically.

Q: How can I add songs to the database?

A: You can post them on our forum. Please provide us with as much information as possible and name the sources where you got your information from. Also, please suggest only 1 cover per post. Respecting these guidelines can speed up processing a lot.

Q: Do you also accept covers in other languages than English?

A: Of course. We add covers in any language. Check out our statistics page to get an idea.

Q: Why does it take forever until my suggestion has been processed?

A: Since we started we have been literally flooded with cover song suggestions, which are still stacking up in our forum board. As we are a small team of volunteers, we're unable to keep up with submitted suggestions. We will however check and add all your submissions, which can currently take up to 5 years or longer. So please be patient or ... become an editor yourself!

Q: Where can I report errors and incomplete information?

A: Please read our introduction to the database before reporting an error. In many cases mistakenly reported errors are based on misinterpretations. You can report errors on our forum. Please provide us with as much information as possible and name the sources where you got your information from. This can speed up processing a lot.

Q: Where can I find reliable sources of information?

A: You can find some in our bookmarks list. Note that websites like wikipedia, answers.com, music.com, and many others are not to be trusted! If you prefer real books, check out our reference books our editors use.

Q: Are your statistics reliable?

A: No. As said before, given the enormous work ahead of us, our site is far from comprehensive and doesn't claim to be. Also, the entries are heavily biased by the preferences of the editors and our visitors. Conclusion: Never ever claim Summertime is the most covered song with more than 750 covers according to SecondHandSongs.

Q: Why does the Mp3 player show random results on some pages?

A: Not all of our songs are listed in the Amazon catalog. The playlist of the Mp3 player is automatically filled by Amazon, even when the songs are unrelated. This may produce random results on some pages.

Q: Are you selling any of the songs, singles or albums listed?

A: No, we only provide information. However, you might find links to Amazon on some of these pages, and these will lead you to a page where you can buy them. By doing so you support SecondHandSongs.

Q: How can I add YouTube videos to songs?

A: It's very easy. Have a look at the Tutorial.

RELATED PAGES

[General information](#)

[API documentation](#)

[Introduction to the database](#)

[Database guidelines](#)



Internet in Portugal


Stay connected in Portugal. Low Cost, Fast, Unlimited Internet.






portugalinternet.com/SIM

Notes

Annexe 4 : Résultats de recherche (1)



[EXPLORE](#)
[DISCUSS](#)
[PARTICIPATE](#)
[PLAY](#)
[SIGN IN](#)

Discover


GO
DETAILED SEARCH

ARTISTS 1+
RELEASES 22+
TOPICS 3
CONTRIBUTIONS 23+

FORUM DATABASE TOPICS

- 🗨️ suggestions for my playlist in **Requests**
- 🗨️ CD containing People Get Ready by Rod Stewart & Jeff Beck in **Requests**
- 🗨️ golden years? Bowie. in **Requests**

DETAILED FORUM SEARCH



Jusqu'au
30 septembre 2017


10€ OFFERTS*

sur toute la
gamme
LIVRE PHOTO
CEWE®
(à partir du format A4)

code :
AMZ917





J'en profite

*voir conditions sur site



Discover **The Original**

SecondHandSongs is building the most comprehensive source of cover song information.

ABOUT

- » Contact us
- » Frequently asked questions
- » Introduction to the database
- » About SecondHandSongs
- » Press releases and reviews
- » Database statistics
- » Bookmarks

GET INVOLVED

- » Get an account
- » Suggest covers and samples
- » Join the team
- » Use our API
- » Make a donation

POPULAR PERFORMANCES

- » The Blues Man
- » Simple Man
- » California Dreamin'
- » Time After Time
- » Forever Young
- » Paint It, Black
- » Landslide
- » Take Me Home, Country Roads
- » Baby I Love Your Way
- » Lean on Me

POPULAR ARTISTS

- » Christian Ulvaeus
- » Foo Fighters
- » André Hazes
- » Billy Ocean
- » Lemmy
- » Britney Spears
- » Jannine Weigel
- » Stine Moracchioni
- » Pedro Infante
- » Mandy and The Girrfriends

© 2003-2017 secondhandsongs.com [Terms of Service](#) [Privacy Policy](#)

Notes

a) On voit que la fonction recherche débouche sur quatre types de résultats : les artistes correspondant aux termes recherchés, les morceaux correspondant également à ces termes (en l'occurrence, les morceaux enregistrés par David Bowie), les discussions sur le forum mentionnant les termes recherchés et les contributions d'utilisateur renvoyant à ces termes. Cette présentation des résultats est particulièrement intéressante dans la mesure où elle permet de naviguer entre différentes « strates » de la construction du savoir : les deux onglets à gauche renvoient ainsi à un savoir déjà construit, tandis que les onglets à droite présentent un savoir en construction, voire en discussion. Grâce à la fonction recherche, l'utilisateur peut ainsi accéder aux processus conduisant à l'élaboration de la collection ou, pour le dire autrement, à une partie des pratiques anthologiques qui prennent forme sur le site.

Annexe 5 : Résultats de recherche (2)

The screenshot shows the SecondHandSongs website interface. At the top, there is a navigation bar with the site logo and links for EXPLORE, DISCUSS, PARTICIPATE, PLAY, and SIGN IN. A search bar contains the text 'jeune ic' and a 'GO' button. Below the search bar, a message states: 'There are no results for 'jeune ic'. Try searching with different keywords or use the detailed search.' To the right of this message is a vertical graphic featuring a red sign with the text 'FAUX ON N'Y A PAS DROIT' pinned to a white surface. The footer contains four columns of links: ABOUT (Contact us, Frequently asked questions, Introduction to the database, About SecondHandSongs, Press releases and reviews, Database statistics, Bookmarks), GET INVOLVED (Get an account, Suggest covers and samples, Join the team, Use our API, Make a donation), POPULAR PERFORMANCES (The Blues Man, Simple Man, California Dreamin', Time After Time, Forever Young, Paint It, Black, Landslide, Take Me Home, Country Roads, Baby I Love Your Way, Lean on Me), and POPULAR ARTISTS (Christian Ulvaeus, Foo Fighters, André Hazes, Billy Ocean, Lemmy, Britney Spears, Jannine Weigel, Stine Moracchioli, Pedro Infante, Mandy and The Girlfriends). Social media icons for email, Facebook, Twitter, and Google+ are also present.

SecondHandSongs

EXPLORE DISCUSS PARTICIPATE PLAY SIGN IN

Discover GO DETAILED SEARCH

There are no results for 'jeune ic'. Try searching with different keywords or use the detailed search.

FAUX
ON N'Y A
PAS DROIT

Second Hand Songs

Discover **The Original**

SecondHandSongs is building the most comprehensive source of cover song information.

ABOUT

- » Contact us
- » Frequently asked questions
- » Introduction to the database
- » About SecondHandSongs
- » Press releases and reviews
- » Database statistics
- » Bookmarks

GET INVOLVED

- » Get an account
- » Suggest covers and samples
- » Join the team
- » Use our API
- » Make a donation

POPULAR PERFORMANCES

- » The Blues Man
- » Simple Man
- » California Dreamin'
- » Time After Time
- » Forever Young
- » Paint It, Black
- » Landslide
- » Take Me Home, Country Roads
- » Baby I Love Your Way
- » Lean on Me

POPULAR ARTISTS

- » Christian Ulvaeus
- » Foo Fighters
- » André Hazes
- » Billy Ocean
- » Lemmy
- » Britney Spears
- » Jannine Weigel
- » Stine Moracchioli
- » Pedro Infante
- » Mandy and The Girlfriends

© 2003-2017 secondhandsongs.com Terms of Service Privacy Policy

Notes

Annexe 6 : Extrait de la page « explore the database »

S
SecondHandSongs
EXPLORE DISCUSS PARTICIPATE PLAY SIGN IN
f y g+

Discover

GO
DETAILED SEARCH

EXPLORE THE DATABASE
DATABASE STATISTICS

Newly added covers

Performance	Performer	Originally by	Original In	Added by	Date	
1	City Lights	Don Rondo	Bill Anderson	1957	hounddogman	Today
2	Been Caught Stealing	Substance Symposium	Jane's Addiction	1990	Limbabwé	Today
3	City Lights	Debbie Reynolds	Bill Anderson	1957	hounddogman	Today
4	Sweet Memories	Charlie McCoy	Andy Williams	1968	hounddogman	Today
5	Back Home Again in Indiana	Charlie McCoy	George J. Gaskin	1897	hounddogman	Today
6	Making Believe	Charlie McCoy	Jimmy Work	1954	hounddogman	Today
7	Please Don't Tell Me How the Story Ends	Charlie McCoy	Bobby Bare	1970	hounddogman	Today
8	I Honestly Love You	Charlie McCoy	Olivia Newton-John	1974	hounddogman	Today
9	City Lights	Charlie McCoy	Bill Anderson	1957	hounddogman	Today
10	The Twelfth of Never	Charlie McCoy	Johnny Mathis	1957	hounddogman	Today
11	Old Joe Clark	Charlie McCoy	Written by [Traditional]		hounddogman	Today
12	A Day in the Life Club Band (Reprise)	The Analogues [NL]	The Beatles	1967	CarlDennis	Today
14	Good Morning, Good Morning	The Analogues [NL]	The Beatles	1967	CarlDennis	Today
15	Jane Says	Modern Appeal	Jane's Addiction	1987	Limbabwé	Today
16	Lovely Rita	The Analogues [NL]	The Beatles	1967	CarlDennis	Today
17	When I'm Sixty-Four	The Analogues [NL]	The Beatles	1966	CarlDennis	Today
18	Within You Without You	The Analogues [NL]	The Beatles	1967	CarlDennis	Today
19	Being for the Benefit of Mr. Kite	The Analogues [NL]	The Beatles	1967	CarlDennis	Today
20	She's Leaving Home	The Analogues [NL]	The Beatles	1967	CarlDennis	Today
21	Fixing a Hole	The Analogues [NL]	The Beatles	1967	CarlDennis	Today
22	Getting Better	The Analogues [NL]	The Beatles	1967	CarlDennis	Today
23	Politicians	Napalm Death	Raw Power [IT]	1984	Nap	Today
24	Lucy in the Sky with Diamonds	The Analogues [NL]	The Beatles	1967	CarlDennis	Today
25	With a Little Help from My Friends	The Analogues [NL]	The Beatles	1967	CarlDennis	Today
26	Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band	The Analogues [NL]	The Beatles	1967	CarlDennis	Today
27	State Oppression	Voorhees	Raw Power [IT]	1984	Nap	Today
28	Raw Power	Deafness By Noise	Raw Power [IT]	1983	Nap	Today
29	Streets of Baltimore	The Statler Brothers	Bobby Bare	1966	hounddogman	Today
30	State Oppression	Deceased	Raw Power [IT]	1984	Nap	Today
31	City Lights	The Statler Brothers	Bill Anderson	1957	hounddogman	Today
33	You Are My Sunshine	Grady Martin and The Slewfoot Five	Pine Ridge Boys	1939	hounddogman	Today
34	Half as Much	Grady Martin and The Slewfoot Five	Ken Marvin with The Harmonettes	1951	hounddogman	Today
35	He'll Have to Go	Grady Martin and The Slewfoot Five	Billy Brown	1959	hounddogman	Today

NEW ADDITIONS

- [Newly added covers](#)
- [Newly added samples](#)
- [Newly added web covers](#)
- [Newly added videos](#)

NEWLY RELEASED

- [Recent releases](#)
- [Recent releases](#)
- [Recent performances](#)
- [Recently released performances](#)

Notes

a) Cette page est une des deux parties de l'onglet « *Explore* ». La page « *explore the database* » permet à l'utilisateur d'accéder aux morceaux récemment ajoutés à la collection. On pourra noter la présence d'une icône figurant une boussole, qui renforce l'imaginaire spatial véhiculé par le terme « *explore* ».

SecondHandSongs
EXPLORE DISCUSS PARTICIPATE PLAY SIGN IN

Discover

GO
DETAILED SEARCH

EXPLORE THE DATABASE
DATABASE STATISTICS

Most covered song

Filter

SUBMIT

◀ 1 2 3 4 5 6 7 8 ... ▶▶

Title	Written by	First release by	Covers	
1	Summertime	George Gershwin, Ira Gershwin, DuBose Heyward	Abbie Mitchell	1628
2	Stille Nacht! Heilige Nacht!	Joseph Mohr, Franz Gruber	Joseph Mohr, Franz Gruber	1606
3	Silent Night! Holy Night!	John Freeman Young		997
4	Minuit, chrétiens	Placide Cappeau, Adolphe Charles Adam	Emily Laurey	939
5	A New Northern Ditty of the	[Traditional]		905
6	White Christmas	Irving Berlin	Bing Crosby & Martha Mears	863
7	Have Yourself a Merry Little Christmas	Ralph Blane, Hugh Martin	Judy Garland	825
8	The Christmas Song (Merry Christmas to You)	Mel Tormé, Robert Wells	The King Cole Trio	769
9	Over the Rainbow	Harold Arlen, E.Y. Harburg	Judy Garland	712
10	Body and Soul	Johnny Green, Robert Sour, Edward Heyman, Frank Eyton	Ambrose and His Orchestra	704
11	Adeste fideles	John Francis Wade		689
12	O, Holy Night	John Sullivan Dwight		651
13	Jingle Bells	James Pierpont	Edison Male Quartette	630
14	Winter Wonderland	Felix Bernard, Dick Smith	Richard Himber & His Orchestra	628
15	Les feuilles mortes	Joseph Kosma, Jacques Prévert	Yves Montand	612
16	God Rest You Merry, Gentlemen	[Traditional]	Meister Glee Singers	611
17	Luther's Cradle Hymn	James Murray, [Anonymous Author/Composer]		608
18	Cradle Song	Charles H. Gabriel		607
19	The First Nowell the Angel Did Say	[Traditional]	Tally-Hol	606
20	My Funny Valentine	Richard Rodgers, Lorenz Hart	Mitzi Green	572
21	Yesterday	John Lennon, Paul McCartney	The Beatles	555
22	Carol of the Drum	Katherine Davis	The Trapp Family Singers	552
23	I'll Be Home for Christmas (If Only in My Dreams)	Buck Ram, Walter Kent, Kim Gannon	Bing Crosby	538
24	St. Louis Blues	W.C. Handy	Prince's Band	518
25	Away in a Manger [Mueller]			512
26	'Round Midnight	Thelonious Monk, Cootie Williams	Cootie Williams and His Orchestra	512
27	O Come, O Come, Emmanuel	[Traditional], John Mason Neale		502
28	Les anges dans nos campagnes	[Traditional]		496
29	Santa Claus Is Coming to Town	J. Fred Coots, Haven Gillespie	Eddie Cantor	460
30	St. Mary's	[Traditional]		455
31	Hark! The Herald Angels Sing	Charles Wesley, Felix Mendelssohn	Waltham Abbey Choir	450
32	Let It Snow! Let It Snow! Let It Snow!	Sammy Cahn, Jule Styne	Vaughn Monroe and His Orchestra	437
33	O Little Town of Bethlehem	Lewis Redner, Phillips Brooks		434
34	We Three Kings	John Henry Hopkins Jr.		431
35	All the Things You Are	Jerome Kern, Oscar Hammerstein II	Hiram Sherman, Frances Mercer, Hollace Shaw, Ralph Stuart	431
36	Stardust	Hoagy Carmichael	Hoagy Carmichael & His Pals	422
37	Love for Sale	Cole Porter	Kathryn Crawford, June Shafer, Ida Pearson and Stella Friend	419
38	Caravan	Duke Ellington, Juan Tizol	Barney Bigard and His Jazzopators	409
39	O Come, All Ye Faithful	Frederick Oakeley		404
40	Someone to Watch over Me	George Gershwin, Ira Gershwin	Gertrude Lawrence	398
41	Come Rain or Come Shine	Johnny Mercer, Harold Arlen	Ruby Hill, Harold Nicholas	396
42	Silver Bells	Ray Evans, Jay Livingston	Bob Hope & Marilyn Maxwell	394
43	Study No. 23	Richard Storrs Willis		393
44	Moon River	Henry Mancini, Johnny Mercer	Henry Mancini His Orchestra and Chorus	385
45	Night and Day	Cole Porter	Fred Astaire	383
46	Georgia on My Mind	Hoagy Carmichael, Stuart Gorrell	Hoagy Carmichael and His Orchestra	381

SONG STATISTICS

- Most covered song**
- Most sampled recording
- Most adapted work
- Language most used in songs
- Originals and covers per year
The number of originals and covers grouped by year
- Originals and samples per year
Originals and samples per year

ARTIST STATISTICS

- Most covered author
- Most covered performer
- Most covering performer
- Most sampled performer
- Most sampling performer
- Most tributed performer
- Most artists per country

USER STATISTICS

- Most adding
- Most submitting
- Most videos added
- Most web covers added
- Additions history

RATING STATISTICS

- Top rated performances
- Worst rated performances
- Top rated artists
Top rated artists based on their song ratings.
- Worst rated artists
Worst rated artists based on their song ratings.

OTHER STATISTICS

- Most covered release

CHOISIS

Notes

a) On peut noter ici que les modes de classement proposés ne sont pas issus du monde musical mais sont bien liés à une vision « quantitative » des objets collectionnés. Il s'agit ici d'utiliser un trait caractéristique des logiques numériques – le recours à l'information chiffrée – pour recomposer la collection et proposer de nouveaux critères de classement. Soulignons néanmoins que ces différents critères permettent à l'utilisateur d'aborder les relations phonographiques de différentes manières, en s'intéressant aux morceaux les plus repris et en comparant leur origine par exemple, ou en observant les artistes les plus repris – ou à l'inverse ceux qui « reprennent » le plus. Les différents modes de classement proposés par SecondHandSongs permettent d'accéder à différentes représentations du réel, et donc à différentes manières d'appréhender un même phénomène.

Annexe 8 : Page dédiée aux différentes versions du morceau « Don't Look Back in Anger »

SecondHandSongs
EXPLORE DISCUSS PARTICIPATE PLAY SIGN IN

Discover

GO DETAILED SEARCH

SONG
+ ADD COVER REPORT ERROR

Don't Look Back in Anger
f t g+

Written by Noel Gallagher
Added by Bastien

Language English
ISWC T-011.496.026-7

Don't Look Back in Anger by Oasis
Don't Look Back in Anger by Scott Bradlee's Postmodern Jukebox feat. Maiya Sykes
Don't Look Back in Anger by Shione Yukawa

ORIGINALS
VERSIONS 24
WEB COVERS 1
ALL

Popular
Recent
I'm feeling lucky

Don't Look Back in Anger written by Noel Gallagher
English

Title	Performer	Release date	Info
Don't Look Back in Anger	Oasis	October 2, 1995	First release
Don't Look Back in Anger	The Wurzels	September 30, 2002	
Don't Look Back in Anger	Carleen Anderson	2002	
Don't Look Back in Anger	The Twang	2003	
Don't Look Back in Anger	Marianna Leporace	May 25, 2004	
Don't Look Back in Anger	Nicotine	December 22, 2004	
Don't Look Back in Anger	David Owe	2006	
Don't Look Back in Anger	Devendre Banters & Noah Georgeson	September 4, 2007	
Don't Look Back in Anger	Shione Yukawa	December 9, 2009	
Don't Look Back in Anger	Justin Mauriello	March 3, 2010	
Don't Look Back in Anger	Ohasis	November 2010	
Don't Look Back in Anger	Christopher Kincaid	2012	
Don't Look Back in Anger	Le Bang Bang	March 22, 2013	
Don't Look Back in Anger	Pop Disaster	September 11, 2013	
Don't Look Back in Anger	Kevin Walker	December 13, 2013	
Don't Look Back in Anger	Daniel Russell	2013	
Don't Look Back in Anger	Cleave	May 28, 2014	
Don't Look Back in Anger	Karizma Duo	October 25, 2015	
Don't Look Back in Anger	Scott Bradlee's Postmodern Jukebox feat. Maiya Sykes	April 6, 2017	
Don't Look Back in Anger	Ahmir	June 27, 2017	

Don't Look Back in Anger written by Noel Gallagher
Instrumental

Title	Performer	Release date	Info
Don't Look Back in Anger	The Royal Philharmonic Orchestra	1997	
Don't Look Back in Anger	The "Ya Baby!!!" String Quartet	September 14, 2004	
Don't Look Back in Anger	Søren Bødker Madsen	2011	
Don't Look Back in Anger	fox capture plan	July 8, 2015	

+ ADD COVER
REPORT ERROR

Appartement 1 pièces Paris 16^e
Appartement 1 pièces Paris 16^e
Appartement 2 pièces Paris 16^e
Seloger

Second Hand Songs
ABOUT

Discover The Original
POPULAR PERFORMANCES

SecondHandSongs is building the most comprehensive source of cover song information.
POPULAR ARTISTS

GET INVOLVED

© 2003-2017 secondhandsongs.com
Terms of Service Privacy Policy

Notes

a) Même si la mention est relativement discrète, on remarque les mots « added by Bastien » en haut à droite de la page. Soulignons ici que le profil mentionné ici renvoie à un « *editor* » et non à un « simple » utilisateur du site, qui voit son nom associé aux contributions qui ne sont pas encore validées. Nous pouvons donc ici nuancer le propos que nous développons dans la deuxième partie de notre mémoire, en soulignant toutefois que le site rend bel et bien compte d'une forme d'auctorialité multiple de la collection – même si celle-ci apparaît dès lors moins hétérogène que sur SecondHandSongs ou H1tchr.


Annexe 9 : Extrait de la page dédiée au morceau « Don't Look Back in Anger » enregistré par Oasis

S
SecondHandSongs
EXPLORE DISCUSS PARTICIPATE PLAY SIGN IN
f t g+

Discover
Find cover songs, artists and more
GO DETAILED SEARCH

[+ ADD COVER](#) [REPORT ERROR](#)
f t g+

ORIGINAL



Oasis - Don't Look Back in Anger

Added by Jompje


Written by
Language
Released on

Comments
Rating
Buy


Written by
English

(What's the Story) Morning Glory?
Album
October 2, 1995

Nr 1 UK.
★★★★★ rollover to rate




Added by Bastien




ORIGINALS
VERSIONS 25
WEB COVERS 1
DISCUSSIONS 1
ALL

Popular




Don't Look Back in Anger by Oasis

Recent



Don't Look Back in Anger by Scott Bradlee's Postmodern Jukebox feat. Maiya Sykes

I'm feeling lucky



Don't Look Back in Anger by The Twang

VERSIONS

Don't Look Back in Anger written by Noel Gallagher English

Title	Performer	Release date	Info
▶ Don't Look Back in Anger	Oasis	October 2, 1995	First release
▶ Don't Look Back in Anger	The Wurzels	September 30, 2002	
▶ Don't Look Back in Anger	Carleen Anderson	2002	
▶ Don't Look Back in Anger	The Twang	2003	
Don't Look Back in Anger	Marianna Leporace	May 25, 2004	
Don't Look Back in Anger	Nicotine	December 22, 2004	
Don't Look Back in Anger	David Owe	2006	
▶ Don't Look Back in Anger	Devendra Banhart & Noah Georgeson	September 4, 2007	
▶ Don't Look Back in Anger	Shione Yukawa	December 9, 2009	
Don't Look Back in Anger	Justin Mauriello	March 3, 2010	
Don't Look Back in Anger	Ohasis	November 2010	
Don't Look Back in Anger	Christopher Kincaid	2012	
Don't Look Back in Anger	Le Bang Bang	March 22, 2013	
Don't Look Back in Anger	Pop Disaster	September 11, 2013	
Don't Look Back in Anger	Daniel Russell	2013	
▶ Don't Look Back in Anger	Cleave	May 28, 2014	
Don't Look Back in Anger	Karizma Duo	October 25, 2015	
▶ Don't Look Back in Anger	Scott Bradlee's Postmodern Jukebox feat. Maiya Sykes	April 6, 2017	
Don't Look Back in Anger	Ahmir	June 27, 2017	
Don't Look Back in Anger	Portugal. The Man	September 13, 2017	

Don't Look Back in Anger written by Noel Gallagher Instrumental

Title	Performer	Release date	Info
Don't Look Back in Anger	The Royal Philharmonic Orchestra	1997	
Don't Look Back in Anger	The "Ya Baby!!!" String Quartet	September 14, 2004	
Don't Look Back in Anger	Søren Bødker Madsen	2011	
Don't Look Back in Anger	fox capture plan	July 8, 2015	

[+ ADD COVER](#) [REPORT ERROR](#)

Notes

Annexe 10 : Extrait de la page dédiée au morceau « Don't Look Back in Anger » enregistré par The Royal Philharmonic Orchestra

S
SecondHandSongs
EXPLORE DISCUSS PARTICIPATE PLAY SIGN IN
f t g+

Discover

GO
DETAILED SEARCH

COVER
+ ADD COVER
REPORT ERROR
f t g+

Don't Look Back in Anger *by* The Royal Philharmonic Orchestra

CHOOSE A YOUTUBE VIDEO FOR THIS SONG

Written by Noel Gallagher

Released on The Royal Philharmonic Orchestra Plays the Music of Oasis
Album
1997

Comments

Rating Instrumental
Instrumental
★★★★☆ Follow to rate

Buy

Added by Bastien

#1 LinkedIn is the top social network for lead generation
Get started with 50€ ad credit on us

ORIGINALS
VERSIONS 25
WEB COVERS 1
ALL

Popular

Don't Look Back in Anger *by* Oasis

Recent

Don't Look Back in Anger *by* Scott Bradlee's Postmodern Jukebox feat. Maiya Sykes

I'm feeling lucky

Don't Look Back in Anger *by* The Wurzels

VERSIONS

Don't Look Back in Anger written by Noel Gallagher English

Title	Performer	Release date	Info
▶ Don't Look Back in Anger	Oasis	October 2, 1995	First release
▶ Don't Look Back in Anger	The Wurzels	September 30, 2002	
▶ Don't Look Back in Anger	Carleen Anderson	2002	
▶ Don't Look Back in Anger	The Twang	2003	
Don't Look Back in Anger	Marianna Leporace	May 25, 2004	
Don't Look Back in Anger	Nicotine	December 22, 2004	
Don't Look Back in Anger	David Owe	2006	
▶ Don't Look Back in Anger	Devendra Banhart & Noah Georgeson	September 4, 2007	
▶ Don't Look Back in Anger	Shione Yukawa	December 9, 2009	
Don't Look Back in Anger	Justin Mauriello	March 3, 2010	
Don't Look Back in Anger	Ohasis	November 2010	
Don't Look Back in Anger	Christopher Kincaid	2012	
Don't Look Back in Anger	Le Bang Bang	March 22, 2013	
Don't Look Back in Anger	Kevin Walker	December 13, 2013	
Don't Look Back in Anger	Daniel Russell	2013	
▶ Don't Look Back in Anger	Cleave	May 28, 2014	
Don't Look Back in Anger	Karizma Duo	October 25, 2015	
▶ Don't Look Back in Anger	Scott Bradlee's Postmodern Jukebox feat. Maiya Sykes	April 6, 2017	
Don't Look Back in Anger	Ahmir	June 27, 2017	
Don't Look Back in Anger	Portugal. The Man	September 13, 2017	

Don't Look Back in Anger written by Noel Gallagher Instrumental

Title	Performer	Release date	Info
Don't Look Back in Anger	The Royal Philharmonic Orchestra	1997	
Don't Look Back in Anger	The "Ya Baby!!!" String Quartet	September 14, 2004	
Don't Look Back in Anger	Søren Bodker Madsen	2011	
Don't Look Back in Anger	fox capture plan	July 8, 2015	

+ ADD COVER
REPORT ERROR


22

Notes

Annexe 11 : Formulaire de rapport d'erreur

Error type: performance

Performance

	Title Don't Look Back in Anger
	Performer The Royal Philharmonic Orchestra
	Comments Instrumental

Assign to: Bastien

Error details

B I [Link] [Image] [Video] [Audio] [Globe] [Share] [Print] [Help] MARKUP HELP


Preview


SUBMIT

Notes

Notes

Annexe 13 : Extrait de l'écran de présentation du forum



[EXPLORE](#) [DISCUSS](#) [PARTICIPATE](#) [PLAY](#) 


Discover


GO
DETAILED SEARCH


Discuss


SEARCH

GENERAL ▾


 **News**
 Read about the latest happenings of our site!
Topics: 208 Posts: 1005 Last post: Re: New editor: Rodders200 by CarlDennis


 **Discussion about cover songs**
 Any discussion related to covers or this site.
Topics: 353 Posts: 1222 Last post: Re: The Taxman Starts the New Pollution by jojo

 **Feedback on the website/database**
 Post here all your comments, critics and suggestions for Second Hand Songs.
Topics: 324 Posts: 1279 Last post: Bugs In The Search Function? by VirileVagabond


 **Suggest Web Covers**
 Have your cover (from Youtube) listed in the SecondHandSongs database
Topics: 213 Posts: 466 Last post: Re: Best of Times - Styx Cover by Bastien

DATABASE ▾
















 **Requests**
 Looking for a particular cover or original? Or for information about a song? Ask it here.
Topics: 720 Posts: 1821 Last post: Re: No Happy Birthday? by Moebeus

 **Research**
 Help editors with their research.
Topics: 43 Posts: 201 Last post: Re: Some good news - Scandinavian NCB artists partially solved! by camembert électrique

CHAT ▾


 **Chat**
 This is the place where you can chat about anything that is not Second Hand Songs-related.
Topics: 143 Posts: 331 Last post: Re: My Info by CarlDennis

Latest forum posts

Topic	Posted by	Board	Message date
1  Re: My Info	CarlDennis	Chat	Today at 19:06:27 UTC
2  Bugs In The Search Function?	VirileVagabond	Feedback	2017-09-11 06:04:33 UTC
3  Re: My Info	CoverTunesOnTumblr	Chat	2017-09-10 21:53:17 UTC
4  Re: Placeholders	VirileVagabond	Feedback	2017-09-10 03:16:41 UTC
5  My Info	Edgar Ebro	Chat	2017-09-10 01:16:17 UTC
6  Re: Low Priority Site Suggestion (Discuss Button)	VirileVagabond	Feedback	2017-09-09 02:26:11
7  Re: Subscribe Button	VirileVagabond	Feedback	2017-09-09 01:59:34 UTC
8  Re: Search Field	VirileVagabond	Feedback	2017-09-08 05:28:49 UTC
9  Re: Private Messages	VirileVagabond	Feedback	2017-09-08 05:17:50 UTC
10  Re: Please remove my latest submitted cover	Limbabwe	Feedback	2017-09-06 04:39:24 UTC
11  Please remove my latest submitted cover	rarerecordsfan	Feedback	2017-09-05 10:18:37 UTC
12  Does anyone know of a resource on statistics for country songs?	Derek Hoffman	Chat	2017-09-01 17:54:59 UTC
13  Discogs Release With No Release Date	VirileVagabond	Feedback	2017-08-24 03:37:50 UTC
14  Re: The Taxman Starts the New Pollution	jojo	Discussion	2017-08-23 16:40:55 UTC
15  Re: The Taxman Starts the New Pollution	Rodders200	Discussion	2017-08-23 09:07:41 UTC

FORUM BROWSER

- [My unread topics](#)
- [New replies to my posts](#)
- [My posts](#)
- [Reply requests](#)
- [Requested replies](#)



BIENVENUE À BORD DE L'A350 DE FINNAIR


RÉSERVER >

FINNAIR

Notes

Annexe 14 : Extrait d'une conversation sur le forum

Rodders200 2017-08-23 09:07:41 UTC QUOTE



I think I would dispute the whosampled entry here. I remember very well the controversy at the time of it's release that the similarities of Start! to Taxman were obvious. The track is credited as a Paul Weller composition. I think this is a case of plagiarism rather than sampling, although there was never a court case. Some sources refer to the baseline being 'based on' or 'borrowed' from The Beatles (rather than 'copied').

Editor
SHS Master
Posts: 520

jojo 2017-08-23 16:40:55 UTC QUOTE



Quote from Rodders200

I think I would dispute the whosampled entry here.

Yes Paul, that's what I thought too. It's not a direct sample, but Paul Weller and Beck very cleverly "used" the bassline of "Taxman".

Just like **10cc** very cleverly "used" the **The Beatles** song **Oh! Darling** , when they wrote **(Oh) Donna**


Jojo greets

Notes

a) On observe ici, mentionné sous l'avatar de l'utilisateur, le statut de celui-ci sur le site, en l'occurrence « Editor » ou « Premium member ». On pourra remarquer également que le nombre de post de chaque utilisateur est mentionné dans cette partie consacrée à la présentation de l'utilisateur. A notre sens, cette information participe elle aussi de l'élaboration d'un statut particulier dans la conversation – le nombre de contributions au forum pouvant être vu comme un gage d'implication ou d'expérience.

b) Soulignons que la conversation que nous avons choisi de représenter ici est également intéressante pour son contenu, dans la mesure où le premier utilisateur fait explicitement référence à WhoSampled, qui est mobilisé ici comme une source de savoir permettant de répondre à une question posée sur le forum. Cet échange illustre à notre sens un point sur lequel nous n'avons pas insisté dans le mémoire mais qu'il est nécessaire de garder à l'esprit : les utilisateurs que nous avons souvent associé à un site en particulier ne contribuent pas exclusivement à ce site. L'activité anthologique qui prend forme sur un des site de notre corpus n'est qu'une partie de l'activité anthologique des utilisateurs (on le voit notamment lorsque les utilisateurs discutent de leur propre collection) et elle n'est qu'une partie de l'activité des utilisateurs sur internet. Ainsi, les utilisateurs de SecondHandSongs peuvent tout à fait contribuer à WhoSampled, ou s'appuyer sur les ressources de ce site pour alimenter SecondHandSongs. Les sites que nous étudions ne sont pas « imperméables », font parfois référence les uns aux autres et partagent parfois leurs utilisateurs.

Annexe 15 : Exemple de profil d'un utilisateur



SecondHandSongs

[EXPLORE](#)
[DISCUSS](#)
[PARTICIPATE](#)
[PLAY](#)

Discover

GO
DETAILED SEARCH


USER

SEND MESSAGE
jojo


Username	jojo
Real Name	Joop Jansen
User Level	Premium Member
Location	Apeldoorn
Country	Netherlands
Personal Text	Jojo greets
Website	Joop's Musical Flowers
Registration Date	2004-09-04
Last Online	2017-09-14





STATISTICS

Forum messages	121
Cover submissions	163 (74 added, 82 pending)
	★★★★ 3.9
Error reports	216 (184 processed, 30 pending)
Videos added	376
Performances rated	6
Web covers added	0
Web covers rated	0



Discover **The Original**

SecondHandSongs is building the most comprehensive source of cover song information.

ABOUT

- » [Contact us](#)
- » [Frequently asked questions](#)
- » [Introduction to the database](#)
- » [About SecondHandSongs](#)
- » [Press releases and reviews](#)
- » [Database statistics](#)
- » [Bookmarks](#)

GET INVOLVED

- » [Suggest covers and samples](#)
- » [Join the team](#)
- » [Use our API](#)
- » [Make a donation](#)

RECENTLY VISITED

- » [The Taxman Starts the New Pollution](#)
- » [Don't Look Back in Anger](#)
- » [\(I Just\) Died in Your Arms](#)


POPULAR PAGES

- » [Simple Man](#)
- » [The Blues Man](#)
- » [Time After Time](#)
- » [Forever Young](#)
- » [Baby I Love Your Way](#)
- » [Take Me Home, Country Roads](#)
- » [California Dreamin'](#)
- » [The Sounds of Silence](#)
- » [What a Wonderful World](#)
- » [Landslide](#)

© 2003-2017 secondhandsongs.com [Terms of Service](#) [Privacy Policy](#)

Notes


Annexes 16 à 31 : WhoSampled



Like 163K
Follow
+

[SIGN UP](#)
[SIGN IN](#)

News Browse Charts Submit 6° Game



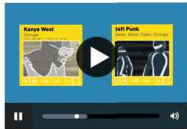
EXPLORE THE STORY OF
ISAAC HAYES *The Spirit of Memphis*
The legendary soul icon sampled over 1000 times

presented by
who sampled

Discover Music through Samples, Cover Songs and Remixes

Dig deeper into music by discovering direct connections among **over 474,000 songs** and **159,000 artists**, from Hip-Hop, Rap and R&B via Electronic / Dance through to Rock, Pop, Soul, Funk, Reggae, Jazz, Classical and beyond.


WhoSampled's content is built by a community of over **17,000 contributors**. Make contributions to earn **Cred** - our very own points system. [Join us](#) now to add more knowledge and share it with the world!




New to WhoSampled?

Watch our video!


Hot Samples
Hot Artists
Top Rated
Latest Submissions




XXXTENTACION feat. Yung Bans and Ski Mask - the Slump God - ILOVEITWHENTHEYRUN




XXXTENTACION - Jocelyn Flores




DJ Khaled feat. Rihanna and Bryson Tiller - Wild Thoughts



Lil Uzi Vert - The Way Life Goes




Future - Mask Off



Katy Perry feat. Nicki Minaj - Swish Swish


[see all hot samples](#)

WhoSampled News
[see more](#)




Funkadelic Classics 'Reworked by Detroiters' for New Remix Collection

Classic cuts by Funkadelic have been reworked by a who's who of Detroit producers including Moodymann, Amp Fiddler, Alton Miller and Marcellus Pittman for a new remix collection titled 'Reworked by Detroiters'. The Detroit band come in at #23 on our most sampled artist list, although the inclusion of material by the band's alter-ego Parliament (#35 on the list) and the group's leader and producer George Clinton (one of the most sampled producers of all time) ranks ...




Michael Jackson's 'Scream', a New Horror Themed LP Announced with Sample Based Rework of Classic Recordings

'Scream' is a new 13 track horror themed LP from Michael Jackson containing a collection of the King of Pop's classic recordings loosely connected by the themes of 'darkness', 'light' and 'surprise'. The compilation, available on glow in the dark vinyl is to be released just in time for Halloween. Largely comprising a collection of well known hits, among them 'Thriller', 'Blood on the Dancefloor' and of course 'Scream', the album also includes a bonus track produced by The ...



CAN Co-founder & Bassist Holger Czukay Has Died Aged 79

Co-founder and bassist for the iconic and much sampled German jazz-rock fusion group Can, Holger Czukay has died aged 79. The cause of death is yet to be reported, but he is said to have been found at his apartment in Cologne, Germany, converted from the studio where the group formerly recorded. Bandmate Jaki Liebezit also died earlier this year. Czukay studied for a period under Karlheinz Stockhausen and played on and engineered nine of Can's LPs including the ...



Les promos se terminent le 21 septembre

RÉSERVEZ MAINTENANT

*Les conditions générales s'appliquent.

BRITISH AIRWAYS

Tweets by @whosampled


WhoSampled @whosampled


@soundsci deliver the first edition of our new Guest Mix Series, digging deep in the library breaks: [whosampled.com/news/2017/09/1...](#)

Whosampled Guest Mix 001

Soundsci

Boossey & Hawkes Library Breaks





WhoSampled

163,936 likes

the DNA of Music

Like Page

Share

Be the first of your friends to like this

About Us

About Us

FAQs

Privacy Policy

Terms and Conditions

Community

Forum

Top Contributors

Latest Comments

Members

Contact

Contact Us

Jobs

Copyright / DMCA

Partners

Metadata / API

Customers

App Gallery

Sitemaps


Artists

Tracks

Samples

Covers

Remixes




Copyright © 2017 WhoSampled.com Limited. All rights reserved.

36

Notes


- a) Le texte de présentation rassemble la majeure partie des éléments évoqués dans la première sous-partie du mémoire : références aux pratiques anthologiques « physiques » avec le terme « dig » et le vinyle présent sur le logo, référence à la « *community* » sur laquelle repose la collection et mention d'informations chiffrées renvoyant aux objets collectés ou aux utilisateurs participant à l'élaboration de la collection.
- b) On remarque que les objets proposés et pré-inscrits dans la barre de recherche sortent du cadre musical *stricto sensu*. La possibilité de chercher des films ou des émissions de télévision de la même manière que l'on chercherait des morceaux ou des artistes nous permet de réfléchir à la nature de ce qui est mis en collection sur le site, et de considérer que le projet de WhoSampled se définit moins comme la mise en collection d'œuvres musicales que comme la mise en collection de relations phonographiques : dans ce dernier cas, il faut donc voir les films et les émissions de télévision comme des sources potentielles de phonogrammes que l'on retrouvera *samplés* dans des œuvres musicales.
- c) Sur cette capture d'écran, on peut noter la présence de deux bandeaux noirs, l'un en haut de la page, l'autre en bas, qui restent fixes tout au long de la visite. Le bandeau supérieur permet d'accéder aux onglets renvoyant à l'exploration ou la participation, tandis que le bandeau inférieur contient des liens qui permettent d'accéder à la quasi-totalité du site, et notamment au forum.

Annexe 17 : Extraits de la page *About Us*



Exploiting the DNA of music

[Like 163K](#)
[Follow](#)
[G+](#)




[SIGN UP](#)
[SIGN IN](#)

[News](#)
[Browse](#)
[Charts](#)
[Submit](#)
[6° Game](#)

WhoSampled is the world's largest community for fans of sampled music, cover songs and remixes.

WhoSampled is open to everyone to submit information about a sample, cover song or remix, and subject to approval it will be added to the database, published across our platforms, to be discovered and discussed by the world.















WhoSampled was created out of our passion for sampling, music history and music production. It is the world's most comprehensive, detailed and accurate database of samples, cover songs and remixes, covering the entire history of music spanning over 1000 years and documenting all the fascinating musical connections along the way.

Current Database Stats

474,270	159,998	258,781	142,654	68,096	17,653
Songs	Artists	Samples	Covers	Remixes	Contributors

Meet the Moderators

Our Moderators are key in helping us build the WhoSampled database. They devote their time, energy & extensive musical knowledge to make WhoSampled bigger and better every day. If you feel you are qualified and would like to join our team of moderators then please read this section of our [Frequently Asked Questions](#).

 Spinks WhoSampled HQ	 Funkentelechy London, UK	 Shinj UK	 M1989 London, UK
 Jooles	 Esa	 The Realness	 Jairinho
 Fresh Sly Chisinau, Republic Of Moldova	 CrashXd1 Italy	 Citizen2K Warsaw	 Bigg Hogg Pesci Hogg Pen

Our Copyright Policy

See the [Copyright / DMCA](#) page.


Validity of Our Content

The content on WhoSampled represents the opinions and views of third party users of our services and not those of WhoSampled.com Limited. WhoSampled.com Limited does not

Press Enquiries and Bloggers

We are happy to provide any further information you may require to write a piece about us or sampled music in general. Just contact us and we will be glad to help.

The Logo



[high resolution](#) | [low resolution](#)

Advertisers

If you'd like to partner or advertise with us then please get in touch. Please outline how you'd like to work with us and the relevant team will respond to your enquiry.





We Love Feedback

If you have any thoughts or suggestions for us, please [let us know!](#)


Company Information

This website is operated by WhoSampled.com Limited, The Salisbury, 5th Floor (744-750), Salisbury House, Finsbury Circus, London EC2M 5QQ, United Kingdom.
Company number 6957999, registered in England and Wales. VAT number 975921770.
E-mail: support@whosampled.com.

WhoSampled makes use of the following services:



About Us About Us FAQs Privacy Policy Terms and Conditions	Community Forum Top Contributors Latest Comments Members	Contact Contact Us Jobs Copyright / DMCA	Partners Metadata / API Customers App Gallery	Sitemaps Artists Tracks Samples Covers Remixes
--	--	---	--	---



Copyright © 2017 WhoSampled.com Limited. All rights reserved.

Notes

Annexe 18 : Extrait de la FAQ

Like 184K Follow G+SIGN UP SIGN IN

News Browse Charts Submit 6° Game

Frequently Asked Questions

1. What is WhoSampled?
2. What is sampling?
3. What is a remix?
4. What is a cover song?
5. What are your submission rules?
6. How does the submission process work?
7. Can I submit an artist's details?
8. Can I become a moderator?
9. What is your copyright policy and how can I notify you of copyright infringement?
10. What is a "replayed sample"?
11. How do I activate the iTunes links?
12. Why can't I find a certain track on iTunes?
13. How can I advertise on WhoSampled?
14. Can my organisation partner up with WhoSampled?
15. What is Cred?
16. How do I earn Cred?
17. How much Cred do I earn for each action?
18. Can I lose my Cred?
19. Can I spend/redeem my Cred?
20. What is the Cred Feed on the Dashboard?

1. What is WhoSampled?

See the [About Us](#) page.

2. What is sampling?

Check out our [brief introduction to sampling](#).

3. What is a remix?

Check out our [description of remixes](#).

4. What is a cover song?


Check out our [description of cover songs](#).

5. What are your submission rules?

- First of all, check that the sample, cover song or remix you are adding **doesn't already exist in the database**.
- Make sure that you are submitting a genuine, verified sample, cover or remix that you are **100% sure about**. If you're unsure, please consult our forum before making your submission.
- Make sure your entire submission is as **accurate and complete** as possible, including artwork, video embed codes and **all available release information**.
- **Please only submit commercially released music**. By this we mean music from artists that have music available to buy in either a physical or digital format. Tracks from free mixtapes of artists that have commercial releases are fine, but do not submit unconfirmed leaks or demos.
- **Source Media Type**: Indicate the type of media being sampled (Music Track / Movie / TV Show). This option will change the type of input fields on the **right-hand side** of the form. Be careful when switching between types as some existing data may be lost.
- **Entry type**: If the sample was directly taken from the original recording, select 'Direct Sample'. If the sample/phrase was replayed or re-sung, select 'Replayed Sample (Interpolation)'.
 - **Direct Sample**: only submit samples that are **clearly identifiable** and long enough to be positively verified. Please do not submit single drum hits.
 - **Interpolation (Replayed Sample)**: Only submit replayed samples (interpolations) of **long, distinctive and clearly identifiable** hooks, melody lines and vocals, where the reference is obvious and, more importantly, **clearly intentional**. Do not submit replayed drum loops as there are just too many examples of those to list and it's impossible to know the true original source of a rhythm.
 - **Cover Version**: only submit covers of some artistic value, not just new recordings produced solely to replicate the original track in order to avoid licensing the original master recording.
 - **Remix**: when a remix was released under the original artist name and (typically) track name, with the addition of remix info (i.e. 'Real Hip Hop (Pete Rock Remix)' by Das EFX), it's a remix. If the 'remix' was produced unofficially by another artist and not made with the permission of the label or original artist then it should be listed as a sample. Alternative versions that add no musical value, such as radio edits, extended edits, instrumentals and a cappellas, are currently not allowed to be submitted as remixes. Live versions of the same track by the same artist are currently not allowed either.
- **Part sampled**: indicate the element that is sampled or replayed (Drum Loop, Bass, Hook / Riff, Vocals or Sound Effect / Other for anything else that isn't clearly definable). If more than one element is sampled (for example, the drums and the bassline) select 'Multiple Elements'.
- **Make sure that your naming and spelling of all information is correct**. The submission form auto-completes for existing entries, so if your entry already exists on the site, make sure to click on the autocomplete suggestion to avoid creating duplicates.
- When entering collaborators and featured artists, you need to **enter each artist separately** on the form. Click on the "Add featuring / collaborating artists" link below the "Artist Name" field and it will expand more text boxes where you can enter collaborating artists (will show as "Artist1 and Artist2") and/or featuring artists (will show as "Artist1 feat. Artist2").
- **Images**: upload the track's single release artwork if available, and if not, upload the containing album's artwork if available.
- When entering label names, no need to use the "Records" suffix (e.g. enter "Universal" and not "Universal Records").
- **Videos**: our supported video sources are YouTube/VEVO, Spotify, SoundCloud, DailyMotion and Bandcamp. You are not allowed to submit a video/audio embed code from any other source. When submitting a link to external media such as a YouTube video, enter a link to content that was made available under license from the copyright holder, such as the label. Be respectful of copyright at all times.

OPEN 

Notes




Like 163K Follow +

News Browse Charts Submit 6° Game

Search: david bowie

SIGN UP SIGN IN




EXPLORE THE STORY OF **ISAAC HAYES** *The Spirit of Memphis*
The legendary soul icon sampled over 1000 times

presented by **who sampled**






Search Results for "david bowie"

Search: **All Music** | Artists | Tracks | Connections







Top hit


 **David Bowie**
229 samples, 830 covers, 134 remixes

Tracks [see more tracks](#)

-  **Under Pressure**
by Queen and David Bowie (1981)
-  **Let's Dance**
by David Bowie (1983)
-  **Fame**
by David Bowie (1975)
-  **Starman**
by David Bowie (1972)
-  **Soul Love**
by David Bowie (1972)

Connections [see more connections](#)

-  Puff Daddy feat. The Notorious B.I.G. and Mase's Been Around the World sample of David Bowie's Let's Dance
-  Jay-Z's Takeover sample of David Bowie's Fame
-  The Chemical Brothers's Star Guitar sample of David Bowie's Starman
-  J Dilla feat. Guilty Simpson's Take Notice sample of David Bowie's Soul Love
-  Death Grips's Culture Shock sample of David Bowie's The Supermen (Alternative)
-  Lady Gaga's Fancy Pants sample of David Bowie's Fame




OPEN **COMPLEX**

Tweets by @whosampled

WhoSampled @whosampled
@soundsci deliver the first edition of our new Guest Mix Series, digging Jeep in the library breaks: whosampled.com/news/2017/09/1...

Whosampled Guest Mix 001
Soundsci
Boosey & Hawkes LibraryBreaks



Notes


a) Cette présentation des résultats est particulièrement intéressante dans la mesure où une recherche, même relativement précise comme celle que nous avons effectuée ici, permet d'accéder à des « *connections* », c'est-à-dire des relations phonographiques, dont le dénominateur commun est justement l'ensemble de termes de notre recherche. Il nous semble qu'il s'agit ici non seulement d'un procédé permettant d'augmenter le nombre de chemins d'accès vers les objets de la collection, mais également d'une manière singulière de rendre compte des relations phonographiques : ici, on observe que des artistes très variés ont *samplé* des œuvres de Bowie, et l'on a ainsi un aperçu de la diversité des œuvres que ses morceaux ont inspirés. En d'autres termes, l'utilisateur a ainsi un aperçu de la circulation des œuvres de Bowie dans le monde musical.

Annexe 20 : Résultats de recherche (2)



The screenshot shows the WhoSampled website interface. At the top, there is a banner for a flight to Shanghai from €479, presented by Royal Dutch Airlines and KLM. Below this is the WhoSampled logo with social media links (Like 163K, Follow, G+) and navigation buttons for SIGN UP and SIGN IN. The main navigation bar includes News, Browse, Charts, Submit, 6° Game, and a search bar containing 'Jeune LC'. A featured article for Isaac Hayes' 'The Spirit of Memphis' is displayed, noting it has been sampled over 1000 times. The search results section for 'Jeune LC' shows 'No results for your search "Jeune LC"'. A large advertisement for 'INSCRIVEZ-VOUS aux concours de l'enseignement AVANT LE 12 OCTOBRE' is visible. On the right side, there is a vertical advertisement for 'Sélection rentrée des classes' by FRIXION and PILOT, and a 'COMPLEX' logo. Below the advertisement is a 'Tweets by @whosampled' section featuring a tweet from @whosampled about a new Guest Mix Series. At the bottom, there is a footer with navigation links for About Us, Community, Contact, Partners, and Sitemaps, along with social media icons and a copyright notice for 2017 WhoSampled.com Limited.

Notes


a) La recherche d'un terme qui n'apparaît nulle part dans la collection aboutit à cette page. On peut souligner ici que, contrairement à SecondHandSongs, le site ne propose ni de proposer des œuvres en lien avec les termes recherchés, ni d'explorer le forum, où ces termes pourraient éventuellement être mentionnés. L'utilisateur est donc vu ici davantage comme un explorateur que comme un contributeur potentiel, et le site lui donne accès à un savoir déjà construit – et non un savoir en construction



[Like 163K](#)
[Follow](#)
[G+](#)

[News](#)
[Browse](#)
[Charts](#)
[Submit](#)
[6° Game](#)




EXPLORE THE STORY OF











ISAAC HAYES *The Spirit of Memphis*


The legendary soul icon sampled over 1000 times

presented by




Browse Genres


<div style="margin-bottom: 5px;">  <p>Hip-Hop / Rap / R&B Kanye West, Jay Z, J Dilla... Browse all</p> </div> <div style="margin-bottom: 5px;">  <p>Rock / Pop The Beatles, Michael Jackson, Queen... Browse all</p> </div> <div style="margin-bottom: 5px;">  <p>Jazz / Blues Bob James, Nina Simone, Donald Byrd... Browse all</p> </div> <div style="margin-bottom: 5px;">  <p>Country / Folk Traditional Folk, Johnny Cash, Bob Dylan... Browse all</p> </div> <div style="margin-bottom: 5px;">  <p>Soundtrack Ennio Morricone, Giorgio Moroder, Quincy Jones... Browse all</p> </div>	<div style="margin-bottom: 5px;">  <p>Electronic / Dance Daft Punk, The Prodigy, Skrillex... Browse all</p> </div> <div style="margin-bottom: 5px;">  <p>Soul / Funk / Disco James Brown, Isaac Hayes, The Isley Brothers... Browse all</p> </div> <div style="margin-bottom: 5px;">  <p>Reggae Bob Marley, Barrington Levy, Ini Kamoze... Browse all</p> </div> <div style="margin-bottom: 5px;">  <p>World Fela Kuti, Asha Bhosle, Los Angeles Negro... Browse all</p> </div> <div style="margin-bottom: 5px;">  <p>Classical Ludwig Van Beethoven, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart... Browse all</p> </div>
--	--




2017




2016




2015




2014




2010s




2000s




1990s




1980s




1970s



1960s



1950s



Earlier

Tweets by @whosampled

WhoSampled @whosampled

@soundsd deliver the first edition of our new Guest Mix Series, digging deep in the library breaks: [whosampled.com/news/2017/09/1...](#)

WhoSampled Guest Mix 001

Soundsd
Boosey & Hawkes Library Breaks

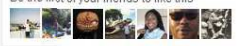


WhoSampled 163,988 likes

the DNA of Music

[Like Page](#) [Share](#)

Be the first of your friends to like this




Browse Tags

45 RPM 80s 80s Hip Hop Australia #1 Hit Ballad Breakbeat B-Side Christmas Disco Drum & Bass **Drum Break** Drum Breaks (Most Used) East Coast Hip-Hop Electro France French **Funk** Funky German Golden Age Hip-Hop Grammy Award Winner House Instrumental Medley **More Than 10 Covers** New Wave Old School Hip-Hop Polish Pop Rap Remix Rolling Stones 500 Greatest Songs **Single** Slavic Soul Soundtrack UK UK #1 Hit UK #2 Hit **Ultimate Breaks and Beats** US #1 Hit US #2 Hit US #3 Hit US Adult Contemporary #1 Hit US Dance #1 Hit US One-hit Wonder US R&B #1 Hit Vocal Samples (Most Used) We Did It First! WhoSampled #1

Browse All Tags

About Us	Community	Contact	Partners	Sitemaps
About Us	Forum	Contact Us	Metadata / API	Artists
FAQs	Top Contributors	Jobs	Customers	Tracks
Privacy Policy	Latest Comments	Copyright / DMCA	App Gallery	Samples
Terms and Conditions	Members			Covers
				Remixes




Copyright © 2017 WhoSampled.com Limited. All rights reserved.


46

Notes

a) L'onglet « *browse* » propose trois modes d'organisation de la collection : deux d'entre eux sont issus de l'industrie musicale et, plus largement, d'une approche de la musique partagée par un grand nombre d'acteurs, qu'ils soient musiciens, collectionneurs ou simples amateurs de musique (le classement par genre et le classement par année) et le troisième est typique de l'organisation du savoir sur internet (classement par mot-clé).




Like 163K
Follow
G+



SIGN UP
SIGN IN

News
Browse
Charts
Submit
6° Game

Track, Artist, Movie, TV show




EXPLORE THE STORY OF


ISAAC HAYES *The Spirit of Memphis*

The legendary soul icon sampled over 1000 times


presented by




Sample, Cover and Remix Charts



Hot
Most popular right now




Top Rated
by the community




Latest Submissions
to the database


Artist and Track Charts




Hot Artists
Most popular right now





Most Influential Artists
Artists who have been sampled, covered and remixed the most









Most Connected Artists
Artists who have sampled, covered and remixed the most



Most Influential Tracks
The most sampled, covered and remixed tracks


FARFETCH


Tweets by @whosampled

whoSampled @whosampled

.@soundsci deliver the first edition of our new Guest Mix Series, digging deep in the library breaks: whosampled.com/news/2017/09/1...

WhoSampled Guest Mix 001
Soundsci
Boosey & Hawkes Library Breaks






WhoSampled


163,989 likes

the DNA of Music



Like Page
Share

Be the first of your friends to like this



About Us

About Us

FAQs

Privacy Policy

Terms and Conditions

Community

Forum

Top Contributors

Latest Comments

Members

Contact

Contact Us

Jobs

Copyright / DMCA

Partners

Metadata / API

Customers

App Gallery

Sitemaps


Artists

Tracks

Samples

Covers


Remixes



Copyright © 2017 WhoSampled.com Limited. All rights reserved.

Notes

a) Comme SecondHandSongs, WhoSampled propose un mode de classement des objets de la collection basé sur des critères quantitatifs, qui permettent d'observer les relations phonographiques à travers un prisme uniquement valable pour la collection à laquelle l'utilisateur s'intéresse ici : il s'agit en effet de découvrir les derniers morceaux ajoutés à la « *database* » où ceux plébiscités par la « communauté » présente sur le site par exemple.



Like 163K Follow 1.2K

SIGN UP SIGN IN


News Browse Charts Submit 6° Game

EXPLORE THE STORY OF **ISAAC HAYES** *The Spirit of Memphis*
The legendary soul icon sampled over 1000 times

Mask Off
by Future

Future
Freebandz, Epic 2017
Producer: Metro Boomin

Buy this Track



vevo

Main genre: Hip-Hop / Rap / R&B
Tags: Commercial R&B, Commercial Rap

Contains samples of 1 song

- Prison Song by Tommy Butler feat. Carlton Williams (1976) - Multiple Elements (Soul / Funk / Disco)


Was sampled in 10 songs

- Mask Off by Beez (2017) - Multiple Elements (Hip-Hop / Rap / R&B)
- Mask/OFF by Thelionious Martin (2017) - Vocals / Lyrics (Hip-Hop / Rap / R&B)
- Mask Off Remix (Mask On) by Joyner Lucas (2017) - Multiple Elements (Hip-Hop / Rap / R&B)
- Mask Off (Terrace Martin's Remix) by Terrace Martin (2017) - Multiple Elements (Hip-Hop / Rap / R&B)
- Mask Off (EAST MIX) by Dave East (2017) - Multiple Elements (Hip-Hop / Rap / R&B)

Was remixed in 2 songs


- Mask Off (Remix) by Future feat. Kendrick Lamar (2017) - Hip-Hop / Rap / R&B
- Mask Off (Marshmello Remix) by Marshmello (2017) - Electronic / Dance

Trending Music from the Web




MAX links with Not Your Dope for another HUGE tune!!!

[STREAM HERE](#)




FuntCase - DPMO, Vol. 1

[SUPPORT ON BEATPORT](#)



Veronika Jokol - Tides

[STREAM HERE](#)



Free Download: The Chainsmokers - Young (Nicky Romero Remix)


[DOWNLOAD HERE](#)

Sponsored by WAVO

Discussion

You must be logged in to comment. Please sign in or sign up.

Marilyn Gorrell said 3 months ago:
MASK OFF Piano Version: https://www.youtube.com/watch?v=xUyz8wkc_o




Keep Cool

Tweets by @whosampled

WhoSampled Retweeted

Stax Records @StaxRecords

One of the finest voices among guitar-toting blues men: #bluesking c. 1972 | [bit.ly/2W4JHUE](#) | @WhoSampled @Stax60



WhoSampled

163,593 likes


16,000+ retweets

Like Page

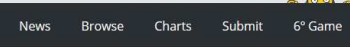
Be the first of your friends to like this

Notes

Annexe 24 : Extraits d'une page présentant une relation phonographique entre deux morceaux



Like 164k Follow G+




SIGN UP SIGN IN

Track Artist, Movie, TV show


EXPLORE THE STORY OF **ISAAC HAYES** *The Spirit of Memphis*
The legendary soul icon sampled over 1000 times

Direct Sample of Multiple Elements 98 Votes




Future
Mask Off
Future
Freebandz, Epic 2017


Sample appears at 1:37 and 3:12 (and throughout)
[JUMP](#)



Tommy Butler feat. Carlton Williams
Prison Song
The "Selma" Album
Cotillion 1976

Sample appears at 0:00 and 0:30 [JUMP](#)





Download this Track

[iTunes](#) [amazon](#)

Buy on Vinyl/CD

[ebay](#) [amazon](#)

Download this Track

[iTunes](#) [amazon](#)


Buy on Vinyl/CD

[ebay](#) [amazon](#)

Producer: Metro Boomin Producer: Tommy Butler

Report wrong information or missing video


Contributed by [JayRobert](#) (2,618)





You Might Also Like

Related Songs

Other songs that sampled Tommy Butler feat. Carlton Williams's Prison Song: [see more](#)


- 


▶ Top Dogz
by Petter and Looptroop (2000)
- 


▶ Knives N Cherries
by Minthaze (2017)
- 

▶ Woman Tonight
by Felt (2005)

Sample chain found! Songs that sampled Future's Mask Off: [see more](#)


- 


▶ Mask Off
by Beez (2017)
- 

▶ Mask/OFF
by Thelonious Martin (2017)
- 

▶ Mask Off Remix (Mask On)
by Joyner Lucas (2017)

Remixes of Future's Mask Off:


- 

▶ Mask Off (Remix)
by Future feat. Kendrick Lamar (2017)
- 

▶ Mask Off (Marshmello Remix)
by Marshmello (2017)


Related Posts from WhoSampled News

Sampling in the Streaming Era



bit.ly/2h3ZuQh

Davidson with... JAMES LAVELLE



WhoSampled

164,022 likes

Like Page Share

Be the first of your friends to like this

52

Notes

a) Il est intéressant de noter que, contrairement à ce que l'on observe sur la page dédiée à un morceau spécifique, le nom de l'utilisateur ayant proposé la relation phonographique est mentionné. Le site présente l'utilisateur par son nom et l'image qu'il s'est choisi pour se représenter, ainsi que par le nombre de « Cred » qu'il cumule – les « creds » étant des points engrangés au fur et à mesure des contributions, des interactions et des participations sur le site ou sur le forum. Notons la mention explicite « *Contributed by* », qui tranche avec l'apparente homogénéité des morceaux mis en collection sur la page dédiée uniquement à « Mask Off » par exemple : seules les relations phonographiques sont associées aux utilisateurs, et non les objets pris « seuls ».

Annexe 25 : Formulaire de rapport d'erreur

who sampled
Exploring the DNA of music

Like 164K Follow G+

jeunermn

News Browse Charts Submit 6° Game Track, Artist, Movie, TV show

Contact Us

This issue relates to The video is missing

New video embed code

Message
Regarding: Future's Mask Off sample of Tommy Butler feat. Carlton Williams's Prison Song

Send

OPEN

COMPLEX


About Us	Community	Contact	Partners	Sitemaps
About Us	Forum	Contact Us	Metadata / API	Artists
FAQs	Top Contributors	Jobs	Customers	Tracks
Privacy Policy	Latest Comments	Copyright / DMCA	App Gallery	Samples
Terms and Conditions	Members			Covers
				Remixes

Facebook Twitter Google+ YouTube Instagram SoundCloud


Copyright © 2017 WhoSampled.com Limited. All rights reserved.


Notes

Annexe 26 : Formulaire de contribution



Like 164K
Follow
G+



jeunermn


News
Browse
Charts
Submit
6° Game

🔍

Submit a Sample / Remix / Cover

Important note: please read our [submission rules](#) before filling in this form. Your submission must be accurate and complete (including artwork and videos) to be approved. Thanks for contributing!

Fields with * are mandatory. Optional fields must also be filled in if the information is available.

Classification

Source Type *

Entry Type *

Part Sampled *

The Sampling Track / Remix / Cover Version

Artist Name *

▶ Add featuring / collaborating artists

Track Name *

▶ Add remixers / producers

Sample Appears At * Throughout

The Original Track

Artist Name *

▶ Add featuring / collaborating artists

Track Name *

▶ Add remixers / producers

Sample Appears At *

Release Details


Please enter the complete release details including artwork where available

Album Name

Label *

Year *

Genre *

 Upload track image *
(Larger than 200x200 pixels, up to 1mb in size)
 Aucun fichier sélectionné.

Please paste the "embed" code from YouTube, Dailymotion etc. For Spotify, paste the Spotify URI (obtained via right-click)

Video Embed Code *

Release Details


Please enter the complete release details including artwork where available

Album Name

Label *

Year *

Genre *

 Upload track image *
(Larger than 200x200 pixels, up to 1mb in size)
 Aucun fichier sélectionné.

Please paste the "embed" code from YouTube, Dailymotion etc. For Spotify, paste the Spotify URI (obtained via right-click)

Video Embed Code *

About Us

[About Us](#)

[FAQs](#)

[Privacy Policy](#)

[Terms and Conditions](#)

Community

[Forum](#)

[Top Contributors](#)

[Latest Comments](#)

[Members](#)

Contact

[Contact Us](#)

[Jobs](#)

[Copyright / DMCA](#)

Partners

[Metadata / API](#)

[Customers](#)

[App Gallery](#)

Sitemaps


[Artists](#)

[Tracks](#)

[Samples](#)

[Covers](#)

[Remixes](#)




Copyright © 2017 WhoSampled.com Limited. All rights reserved.



OPEN
COMPLEX

Notes

Annexe 27 : Classement des « top contributors »




Exploring the DNA of music

[SIGN UP](#)
[SIGN IN](#)

News
Browse
Charts
Submit
6° Game

🔍




EXPLORE THE STORY OF

ISAAC HAYES

The Spirit of Memphis





















The legendary soul icon sampled over 1000 times

presented by



Top Contributors

By Cred | By Submissions


All Time	This Month
<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>Chris Te Fabian</p> <p>Dabaw</p> <p>47,311 Submissions</p> </div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>EJ Songwriter</p> <p>+666 Submissions</p> </div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>Mario Toledo Samples Chile</p> <p>Santiago, Chile</p> <p>17,460 Submissions</p> </div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>Chris Te Fabian</p> <p>Dabaw</p> <p>+583 Submissions</p> </div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>DJ Anubis</p> <p>Flanders, Belgium</p> <p>17,158 Submissions</p> </div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>cgs097</p> <p>United Kingdom</p> <p>+498 Submissions</p> </div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>jbcedeno95</p> <p>Philadelphia</p> <p>12,097 Submissions</p> </div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>Mario Toledo Samples Chile</p> <p>Santiago, Chile</p> <p>+332 Submissions</p> </div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>8-ball deluxe</p> <p>10,375 Submissions</p> </div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>WiktoRozrabiaka</p> <p>From Poland</p> <p>+318 Submissions</p> </div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>DJ eL Reynolds</p> <p>London</p> <p>9,790 Submissions</p> </div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>mickey3000</p> <p>+289 Submissions</p> </div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>JAY Gumb\$</p> <p>Vincy</p> <p>8,537 Submissions</p> </div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>DJ eL Reynolds</p> <p>London</p> <p>+286 Submissions</p> </div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>sabatir</p> <p>manila</p> <p>7,892 Submissions</p> </div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>jbcedeno95</p> <p>Philadelphia</p> <p>+157 Submissions</p> </div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>stationary unit</p> <p>Earth</p> <p>7,203 Submissions</p> </div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>Malcolm</p> <p>+132 Submissions</p> </div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>MrBlondNYC</p> <p>Over Here</p> <p>6,984 Submissions</p> </div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center; margin-bottom: 5px;">  <div style="margin-left: 5px;"> <p>otgsomm</p> <p>+121 Submissions</p> </div> </div>

Tweets by @whosampled

WhoSampled

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Next »


<p>About Us</p> <p>About Us</p> <p>FAQs</p> <p>Privacy Policy</p> <p>Terms and Conditions</p>	<p>Community</p> <p>Forum</p> <p>Top Contributors</p> <p>Latest Comments</p> <p>Members</p>	<p>Contact</p> <p>Contact Us</p> <p>Jobs</p> <p>Copyright / DMCA</p>	<p>Partners</p> <p>Metadata / API</p> <p>Customers</p> <p>App Gallery</p>	<p>Sitemaps</p> <p>Artists</p> <p>Tracks</p> <p>Samples</p> <p>Covers</p> <p>Remixes</p>
--	--	---	--	---





Copyright © 2017 WhoSampled.com Limited. All rights reserved.

58


Notes










SIGN UP
SIGN IN

News Browse Charts Submit 6° Game






EXPLORE THE STORY OF
ISAAC HAYES *The Spirit of Memphis*
 The legendary soul icon sampled over 1000 times

presented by

  






Forum Index
Forum Search

You are not logged in. [Login](#) or [Sign Up](#) to join the discussion!







General

Forum	Topics	Posts	Last Post
 General Discussion Discuss anything and everything <i>(Moderated by Chris Read)</i>	300	3116	5 days, 7 hours ago by John P Wintle
 Introduce Yourself Say hi to the WhoSampled community <i>(Moderated by Chris Read)</i>	195	477	1 week, 2 days ago by Zapper
 WhoSampled Discuss the site itself - questions, ideas and suggestions go here <i>(Moderated by Chris Read)</i>	335	1713	1 day, 8 hours ago by Clubfilter

Crate Digging and Production

Forum	Topics	Posts	Last Post
 Sample ID Requests / Consultation If you're after a sample that isn't on the site yet, ask here <i>(Moderated by Chris Read)</i>	3305	7079	3 hours, 10 minutes ago by translus
 Solved Sample ID Requests An archive of solved sample ID requests <i>(Moderated by Chris Read)</i>	647	2436	1 week ago by Maejor
 Crate Digging Show off your latest finds and discuss old vinyl treasures <i>(Moderated by Chris Read)</i>	27	113	3 days, 21 hours ago by NiceBB
 Music Production and Sampling Share tips and techniques for making music <i>(Moderated by Chris Read)</i>	60	245	4 days, 11 hours ago by Dan Scott
 Strut Your Stuff Post your latest demos, mixes and beats <i>(Moderated by Chris Read)</i>	318	539	1 day, 19 hours ago by VLEXVNDER KVIDVNOA

Music Genres

Forum	Topics	Posts	Last Post
 Hip-Hop <i>(Moderated by Chris Read)</i>	176	592	2 days, 1 hour ago by djarlic
 Modern R&B and Other Urban Music <i>(Moderated by Chris Read)</i>	31	40	4 months, 3 weeks ago by pavni kashyap
 Electronic Music <i>(Moderated by Chris Read)</i>	105	186	1 day, 8 hours ago by Mmusic
 Rock and Pop <i>(Moderated by Chris Read)</i>	34	55	3 weeks, 4 days ago by pavni kashyap
 Soul, Funk, Disco, Jazz and Blues <i>(Moderated by Chris Read)</i>	34	78	2 months, 3 weeks ago by Julien Barr
 Other Music Genres Reggae, Country, World Music, Classical, Easy Listening and beyond <i>(Moderated by Chris Read)</i>	102	122	3 days, 13 hours ago by sureashkumar01

Total number of registered users: 173662 Newest registered user: VeryLittleMan	Total number of forum topics: 5669 Total number of forum posts: 16791
45 registered users online: SEV , woltzey17 , psychofrug , yangp , ua , septimberland , Brandon O'Sullivan , Alex Komlosy , hdcannes , Sean Love , Shug , Dustjam , crunchiee , Thexperimentalist , malentendusmusicaux , Hidden , Ckwnce , phaedrus , NAK , Maxcoles , Wim Bijl , Young Hihache , Crazyups , squirtpreston , Paul Mays , cosmic , Fjolivera , MoE , Csilliman , coolgamer1992 , Tha Vault , MortenR , Rien Meulman , Devo Valentine , Edercina , Spange , Jedahbeats , Maxence Cartellier , SampleSpotters , WilkyWay3000 , jeunermn , Jori , John , o.robson , oystersauce	

[Show recent posts](#)
[Show unanswered posts](#)

Forum software based on [DjangoBB](#)

Tweets by @whosampled

[WhoSampled](#)

Notes

Annexe 29 : Exemple de « post »

6 years, 5 months ago #2

JAY Gumb\$



Vincy
Registered: 2009-12-22
Posts: 875

Good thread. My country isn't that big on hip hop in terms of acts but I'll post what I can find.


[Report](#) | [Reply](#)

Notes


a) Notons ici que deux informations spécifiques permettent de dessiner le statut de l'utilisateur au sein du forum : sa date d'inscription (l'ancienneté pouvant être perçue comme un gage d'expérience ou comme celui d'un engagement sur le long terme) et le nombre de publications proposées sur le forum (permettant d'évaluer l'implication de l'utilisateur sur ce forum).


b) Soulignons également, pour faire écho à notre développement au sujet de la patrimonialisation numérique et de la patrimonialisation du numérique, que WhoSampled, comme SecondHandSongs, ne semble pas supprimer les *posts* au fur et à mesure du développement du forum, et qu'il est encore possible d'y trouver des contributions datant de plusieurs années (en l'occurrence, plus de 6 ans) permettant de mettre au jour des problématiques et la mobilisation de ressources ou de références propres à l'Internet de cette période – ou du moins à la version du site en usage à cette période. En d'autres termes, certaines des contributions encore enregistrées sur ces forums permettent de réaliser une sorte d'archéologie du site et de reconstituer, sinon son histoire, du moins quelques étapes importantes de son développement.

Annexe 30 : Exemple de profil utilisateur (extrait)




Exploring the DNA of music







[SIGN UP](#)
[SIGN IN](#)


[News](#)
[Browse](#)
[Charts](#)
[Submit](#)
[6° Game](#)






EXPLORE THE STORY OF
ISAAC HAYES *The Spirit of Memphis*
The legendary soul icon sampled over 1000 times

presented by




DJ Anubis
Flanders, Belgium



Send private message

17,158
submissions

94,058
cred


About me

We need your help:
Adding every US #1 Hit & every UK #1 Hit on Whosampled...
Find a sample, remix or cover for any of the songs on the list, add it to the website and tag it accordingly. Good luck & thanks in advance!
song, but on the other hand, don't think that I like every song I add... I just always felt that covers are the best way to (discover other artists/genres (apart from movie soundtracks).
If I say I DO like a song, most of the time I'm referring to the music & melodies, I'm not really into lyrics & text for some reason. Things that ALWAYS get me in a song: stereo effects (I always listen with headphones), counting, handclaps, full stops. ... If you really want to know what I like (well, who doesn't!), have a look at my Last.fm profile.
Music most prominent in my personal musiclibrary/brain: Faithless, Muse, Kings Of Leon, Pop '60s-'00s, Rock '80s-'00s, House/Trance/Hardcore '90s.
Keep enjoying music!


Websites, blogs and other links

http://www.last.fm/user/DJ_Anubis
<http://www.youtube.com/user/drummeranubis>


Some music I like




Mumford & Sons's Roll Away Your Stone sample of Traditional Folk's Merrily Kissed the Quaker




Daniel Bowie & Roy Rox's Stop Playing With My Mind (Dub Mix) remix of Daniel Bowie & Roy Rox's Stop Playing With My Mind (Club Mix)



Scala & Kolacny Brothers's Everything in its Right Place cover of Radiohead's Everything in its Right Place



Ninetoes's Finder sample of Concept Neuf's The Path



Age of Love's The Age of Love (Johnny Vicious Remix) remix of Age of Love's The Age of Love (Watch Out for the Stella Club Mix)

my submissions (1 / 158)


- ▶ TEEMID's Childhood sample of Wyclef Jean and Mary J. Blige's 911
- ▶ Krokus's My Generation cover of The Who's My Generation
- ▶ Krokus's Jumpin' Jack Flash cover of The Rolling Stones's Jumpin' Jack Flash
- ▶ Krokus's Whole Lotta Love cover of Led Zeppelin's Whole Lotta Love
- ▶ Krokus's Gimme Some Lovin' cover of The Spencer Davis Group's Gimme Some Lovin'
- ▶ Krokus's Wild Thing cover of The Troggs's Wild Thing
- ▶ Krokus's Tie Your Mother Down cover of Queen's Tie Your Mother Down
- ▶ Krokus's The House of the Rising Sun cover of The Animals's House of the Rising Sun
- ▶ The Son-Shine Company's M.T.A. cover of The Kingston Trio's M.T.A. (7th Version)
- ▶ The Gateway Singers's The M.T.A. cover of The Kingston Trio's M.T.A.
- ▶ Loredana's Ochtendzon cover of Paul Kalkbrenner and Fritz Kalkbrenner's Sky and Sand
- ▶ Simian Mobile Disco's Audacity of Huge (Maxime Dangles Remix) remix of Simian Mobile Disco feat. Chris Keating's Audacity of Huge
- ▶ Simian Mobile Disco's Audacity of Huge (Dusty Girlie Remix) remix of Simian Mobile Disco feat. Chris Keating's Audacity of Huge
- ▶ Simian Mobile Disco's Audacity of Huge (Dekker & Johan Remix) remix of Simian Mobile Disco feat. Chris Keating's Audacity of Huge
- ▶ Jackson Firebird's Fat Bottomed Girls cover of Queen's Fat Bottomed Girls
- ▶ XLOVER's Darling Nikki cover of Prince's Darling Nikki
- ▶ Whale's Darling Nikki cover of Prince's Darling Nikki
- ▶ Chum (Metal Band)'s Darling Nikki cover of Prince's Darling Nikki
- ▶ Beast's Satan cover of Traditional Folk's Satan, We're Gonna Tear Your Kingdom Down
- ▶ Shirley Caesar's Satan, We're Gonna Tear Your Kingdom Down cover of Traditional Folk's Satan, We're Gonna Tear Your Kingdom Down



1 2 3 4 5 6 7 8 ... 858 Next »

64

Notes

Annexe 31 : Classement par année (1954)




[SIGN UP](#)
[SIGN IN](#)

News Browse Charts Submit 6° Game

🔍




EXPLORE THE STORY OF

ISAAC HAYES *The Spirit of Memphis*


The legendary soul icon sampled over 1000 times

presented by



Browse 1954 Music that Uses Samples


6 tracks from 1954 Which Use Samples In All Genres



I Got a Woman (1954)
by Ray Charles

was sampled in

- ▶ Gold Digger by Kanye West feat. Jamie Foxx (2005)
- ▶ Numb by Portishead (1994)
- ▶ I Got a Woman by Nicolas Jaar (2011)




Rock Around the Clock (1954)
by Bill Haley & His Comets

was sampled in

- ▶ Justify My Thug by Jay-Z (2003)
- ▶ Go Cut Creator Go by LL Cool J (1987)

is a cover of

- ▶ (We're Gonna) Rock Around the Clock by Sonny Dae & His Knights (1954)




White Christmas (1954)
by The Drifters

is a cover of

- ▶ White Christmas by Bing Crosby (1942)

sampled

- ▶ Jingle Bells (One Horse Open Sleigh) by James Pierpont (1857)



Merry Christmas Baby (1954)
by Charles Brown feat. Johnny Moore's Three Blazers

sampled


- ▶ Jingle Bells (One Horse Open Sleigh) by James Pierpont (1857)

is a cover of

- ▶ Merry Christmas, Baby by Johnny Moore's Three Blazers (1947)

was remixed in

- ▶ Merry Christmas Baby (MNO Remix) (2003)



Let's Have Another Party (1954)
by Winifred Atwell







sampled

- ▶ Somebody Stole My Gal by Ted Weems and His Orchestra (1923)
- ▶ I Wonder Where My Baby Is Tonight by Ben Selvin & His Orchestra (1925)

Tweets by @whosampled


WhoSampled

<p>About Us</p> <ul style="list-style-type: none"> About Us FAQs Privacy Policy Terms and Conditions 	<p>Community</p> <ul style="list-style-type: none"> Forum Top Contributors Latest Comments Members 	<p>Contact</p> <ul style="list-style-type: none"> Contact Us Jobs Copyright / DMCA 	<p>Partners</p> <ul style="list-style-type: none"> Metadata / API Customers App Gallery 	<p>Sitemaps</p> <ul style="list-style-type: none"> Artists Tracks Samples Covers Remixes
---	---	--	---	--

Copyright © 2017 WhoSampled.com Limited. All rights reserved.

Notes




Like 163K Follow +


SIGN UP SIGN IN

News Browse Charts Submit 6° Game

SIX DEGREES OF MUSIC SEPARATION




Nouvelle Renault ZOE
400km d'autonomie* 100% électrique



Impressive! I've managed to connect these artists for you but it wasn't easy.

Here is how Wolf Biermann and Calogero are connected:




Wolf Biermann

COVERED

1°

'Commandante Che Guevara' by **Wolf Biermann** is a cover of 'Hasta Siempre, Comandante' by **Carlos Puebla**




Carlos Puebla

WAS COVERED BY

2°

'Hasta Siempre, Comandante' by **Carlos Puebla** was covered in 'Che Guevara' by **Mohsen Namjoo**




Mohsen Namjoo

SAMPLED

3°

'Jabi' by **Mohsen Namjoo** sampled 'Love Buzz' by **Nirvana**




Nirvana

SAMPLED

4°

'Come as You Are' by **Nirvana** sampled 'Eighties' by **Killing Joke**, produced by **Chris Kimsey**




Chris Kimsey

COVERED

5°

'Sur La Route De Memphis' by **Johnny Hallyday**, produced by **Chris Kimsey**, is a cover of 'Sur La Route De Memphis (That's How I Got to Memphis)' by **Eddy Mitchell**, produced by **Jean Fernandez**




Jean Fernandez

WAS COVERED BY






6°

'Ce Lundi-Là' by **Michel Delpech**, produced by **Jean Fernandez**, was covered in 'Ce Lundi-Là' by **Calogero**



Calogero

Share your results

Try again?

Let's Go!

Tweets by @whosampled

WhoSampled Retweeted

BBE Music @bbemusic

Great tribute from @whosampled celebrating the life and music of Walter Becker

In Memory of Walter Becker... Steely Dan co-founder and ...

WhoSampled @whosampled

In memory of Steely Dan co-founder Walter Becker who died this weekend! Ten Inno...

WhoSampled 163,809 likes

Like Page

Be the first of your friends to like this

Notes

Annexes 33 à 37 : H1tchr

hitchr +post browse Log In

Make the Connection

HITCHR LETS YOU HITCH UP SONGS YOU THINK SOUND ALIKE

TOP SONGS **HOT SONGS** **MOST RECENT**

- Michael Jackson - Billie Jean
- Ed Sheeran - Shape of You
- Coldplay - Viva La Vida
- Chris Isaak - Wicked Game
- Led Zeppelin - Stairway to Heaven

Make your own musical history | Create timelines

1977 1995 2008 2007 2010 2012 2013 2014

Top Contributors

	Daniel Smith	3842 submissions
	Emmi Turpeinen	766 submissions
	Willian K de Freitas	645 submissions
	David Pattillo	452 submissions
	Matthew Johnson	376 submissions
	Omar Sánchez	230 submissions
	Arunabh Bhattacharya	193 submissions

Newest Members

- Juliano Brusnicki
- Joseph Mullen
- Вук Станковић

1959

Index | Contact | FAQ

POWERED BY

Notes

hitchr +post browse Log In

Make the Co
HITCHR LETS YOU H
YOU THINK SOUND

Make your own musical histo

TOP SONGS **HOT SONGS** **MOST RECENT**

Michael Jackson - Billie Jean | Ed Sheeran - Shape of You | Coldplay - Viva La Vida | Chris Isaak - Wicked Game | Led Zeppelin - Stairway to Heaven

Top Contributors

	Daniel Smith	3842 submissions
	Emmi Turpeinen	766 submissions
	Willian K de Freitas	645 submissions
	David Pattillo	452 submissions
	Matthew Johnson	376 submissions
	Omar Sánchez	230 submissions
	Arunabh Bhattacharya	193 submissions

Newest Members

	Juliano Brusnicki
	Joseph Mullen
	Вук Станковић

1969

1977 1995 2008 2007

David Bowie
queen bitch
David Bowie fame
the man who sold the world
The Jean Genie
waiting for my man
Jean Genie
Look Back In Anger
the jean genie
Queen bitch
in the heat of the morning
starman
Young Americans
all the madmen
Across The Universe
ziggy stardust

Index | Contact | FAQ


POWERED BY


Notes

a) On voit ici que la fonction recherche est associée à une présentation exhaustive des résultats correspondant aux termes inscrits par l'utilisateur. On observe également qu'il ne semble pas y avoir de hiérarchisation précise des résultats, contrairement à ce que l'on trouve sur les deux autres sites de notre corpus. Soulignons enfin que chaque résultat présent dans cette liste renvoie à un morceau en particulier.


hitchr
+post browse
Log In


feedback




Contributors



Las ketchup
Asereje




Contributors



Volcano Choir
Island, IS




Contributors



Ted Poley & Tony Harnell feat. Jun Senoue
Escape From The City




Contributors



Hartmann
Ostavicu Rime




Contributors



Os Catedráticos
De Crime




Contributors



Joe Jackson
Is She Really Going Out With Him?



Contributors


























Muse
Escape



Contributors


Hopesfall
Escape Pod For Intangibles

Members

	Lucas Ezquerra	1 submissions
	Kenny Hirsch	3 submissions
	Tommy Wimmer	9 submissions
	Mukaddes Baykara	1 submissions
	Josè Fernando Giraldo J...	7 submissions
	Marc Sylvain Diby	1 submissions
	Nat Foster	2 submissions
	Andrzej Kuplowski	4 submissions
	Patrik Axelsson	1 submissions
	Renaud Giuliano	2 submissions
	Tobias Zimmermann	1 submissions
	Conor McCormick	1 submissions
	Abdurrahman Akyol	1 submissions
	Daniel Kuhn	2 submissions
	Jay Fur	1 submissions
	Jordan Jackson	1 submissions
	Jack Draper	8 submissions
	Ricardo Gandara	1 submissions
	Clifford Lee Alford	1 submissions
	Nicola Topp	1 submissions
	Sean Darling	1 submissions
	Robert Hutton	1 submissions
	Magnus Rubink Jessen	1 submissions
	Fadi Fendukly	1 submissions

Notes

a) L'onglet « *browse* » renvoie à une page où sont présentés, sans hiérarchisation précises, des chaînes de « *connections* » et des membres du site – c'est-à-dire des utilisateurs ayant contribué à la collection du site. Il est intéressant de constater que l'utilisateur est directement envisagé comme un contributeur potentiel ici : le site présente les « *contributors* » ayant participé aux chaînes de « *connections* » et le rectangle gris accompagné d'un signe « + » nous semble être synonyme d'une incitation systématique à la participation.

Annexe 36 : Extrait de la page dédiée à « Billie Jean » de Michael Jackson

Billie Jean

TIMELINE

1963

1962

1963

1965

1971

1972

1973

1974

1981

1982

1984

1995

1998

2002

2006

2007

2008

2009

2010

2013

2014

2015

2016

hitch details

melody beat lyrics sampled sounds cover like

Michael Jackson
Billie Jean (1982)

Madonna
Like A Virgin (1984)

Madonna got bass line and groove from Billie Jean

Michael Jackson

Michael Jackson - Billie Jean (...)

Like A Virgin
Madonna

Madonna - Like A Virgin (video)

Comment on this hitch

Submit

Giorgio Carabaudin: Seems "It's my life", version No doubt.
3 months ago

Wiki | Credits

Michael Joseph Jackson (August 29, 1958 – June 25, 2009) was an American singer, songwriter, actor, and dancer. Dubbed the "King of Pop", he was one of the most popular entertainers in the world, and was the best-selling music artist at the time of his death. Jackson's contributions to music, dance, and fashion along with his publicized personal life made him a global figure in popular culture for over four decades.

The eighth child of the Jackson family, Michael made his professional debut in 1964 with his elder brothers Jackie, Tito, Jermaine, and Marlon as a member of the Jackson 5. He began his solo career in 1971 while at Motown Records. In the early 1980s, Jackson became a dominant figure in popular music. His music videos, including those of "Beat It", "Billie Jean", and "Thriller" from his 1982 album *Thriller*, are credited with breaking racial barriers and transforming the medium into an art form and promotional tool. The popularity of these videos helped bring the television channel MTV to fame. Jackson's 1987 album *Bad* spawned the U.S. *Billboard* Hot 100 number-one singles "I Just Can't Stop Loving You", "Bad", "The Way You Make Me Feel", "Man in the Hat", and "Scream".

[More](#)

Notes

a) Chaque image correspondant à un morceau associé à « Bille Jean » est associé à une image renvoyant au profil de l'utilisateur ayant proposé la connexion. En revanche, son nom n'apparaît ni dans la modélisation, ni dans le cadre proposant d'observer une relation phonographique spécifique, en haut à droite de l'écran.

h|tchr
+post browse
Log In

Omar Sánchez

Send Message

Connected h|tchers

Emmi Turpeinen	Adrien Ardolean
Mike Jones	Willian K de Freitas
David Pattillo	Samuel Hermoso
Gabriele Guerrini	Nicolás Cárdena
Daniel Smith	Katie Sundra
YRVessel017	Wendy Feing
Lucas Hardy	Joey Ress Gonzalez
Arne Dus	Lindsey Wunschel
Tom Spooner	Nick Stadler
Alberto Martínez Pascual	Timothy Mueller-Harder
Devlin Croal	Alex Andro
Max Ship	Arunabh Bhattacharyya

OMAR'S H1TCH HISTORY

Contributors

Radiohead
[Creep](#)

Contributors

Mon Lafarte
[Tu Falta De Querer](#)

Contributors

The Beatles
[Sexy Sadie](#)

Contributors

Arctic Monkeys
[Fluorescent Adolescent](#)

Contributors

Kara's Flowers
[Myself](#)

Contributors

Jet
[Look What You've Done](#)

Contributors

The Hollies
[The Air That I Breathe](#)

80

Notes

Résumé

Ce mémoire aborde la question de la représentation et de la matérialisation d'un geste artistique et esthétique – le geste de reprise musicale – à travers et grâce à des dispositifs techniques et numériques, en l'occurrence des sites internet.

Les sites internet étudiés ont pour objectif de créer des collections de reprises musicales et de lier entre eux des morceaux entretenant des relations de familiarités (reprise, sample, adaptation). Chaque site donne à ses utilisateurs la possibilité de créer un compte pour proposer des morceaux et ainsi participer à l'élaboration de la collection. *

Dans ce mémoire, nous nous intéressons à la manière dont les logiques numériques et les pratiques anthologiques prenant forme sur ces sites permettent de donner à voir le geste de reprise.

Nous mettons en évidence que l'organisation du site donne une vision particulière de sa collection : parfois base de donnée, reproduction d'un monde musical connu ou agrégation d'interprétations subjectives, la collection de chaque site est mise en scène, à travers des termes et des modes d'organisation qui permettent de « situer » la reprise musicale dans un environnement particulier.

Le rôle des utilisateurs sur ces sites est largement étudié, et nous nous intéressons particulièrement à ce qui leur est demandé et permis. Il apparaît que chaque site « cadre » les contributions de ses utilisateurs grâce à des formulaires qui permettent d'harmoniser les informations disponibles pour chaque morceau proposé. Toutefois, il est important de noter que sur chaque site, différents procédés permettent aux utilisateurs d'exprimer une forme de créativité et de participer à l'élaboration de la collection selon des modes que l'on ne retrouve pas ailleurs sur ces sites : discussion de la collection sur un forum, indexation collective des morceaux mis en collection par exemple.

Il apparaît finalement que les modes d'organisation de la collection comme l'activité des utilisateurs participent pleinement à matérialiser et symboliser le geste de reprise sur les sites que nous étudions. Chaque site propose une modélisation particulière du geste de reprise, et, par conséquent, une définition singulière de celui-ci. Le fait que cette définition soit à la fois due à un dispositif reposant sur des possibilités et des contraintes spécifiques et à des pratiques anthologiques collectives permet d'envisager d'autres perspectives de recherche centrées sur la production collective d'un savoir et les outils et les dispositifs permettant à cette production de voir le jour.

Mots-clés

Reprise musicale

Geste de reprise

Collection

Classement

Pratiques anthologiques

Logiques numériques

Relations phonographiques