

## SUPPORT MÉMORIEL ET OBJET FÉTICHE : LA K7 AUDIO, PERSPECTIVE DOCUMENTAIRE

Caroline COURBIÈRES<sup>1</sup>

À la fin du mois d'août 1963, est présentée la Compact Cassette, petit boîtier en plastique renfermant une bande magnétique enroulée autour de deux bobines. La cassette audio connaîtra rapidement un phénoménal succès de masse avant de décliner au cours des années 1990 avec l'arrivée du *Compact Disc Digital Audio*. Tandis que le son digital domine le marché musical à travers les supports ou dispositifs numériques qui lui sont liés, la « K7 » opère aujourd'hui un retour, à première vue, paradoxal. L'examen de sa trajectoire d'objet technique et de ses actualisations successives invite à questionner sa réapparition dans le contexte occidental actuel, que celle-ci relève de la quête du son ou du sens, du système de la mode ou d'une esthétique de la mémoire. L'analyse menée dans le cadre de la théorie documentaire permet ainsi d'approfondir le processus signifiant généré par ce support singulier que constitue la cassette.

Objet relativement anodin et qui semblait presque oublié, la cassette audio, depuis le début des années 2000, fait une réapparition relativement médiatisée, que ce soit dans la presse, à la télévision ou sur Internet. On peut dans un premier temps définir la cassette par sa fonction : la cassette est un support de stockage

---

1 Caroline Courbières est professeure de Sciences de l'information et de la communication, LERASS / EA / 827 à l'Université de Toulouse.

physique du son sous forme analogique, à savoir, un support matériel sur lequel des données sonores peuvent être enregistrées et lues à l'aide d'un appareil indépendant. On peut ensuite la saisir à partir de son horizon de réception initial en tant qu'objet médiatique puisque la cassette a su s'imposer comme innovation de masse et occuper une place prépondérante dans la production et la consommation des contenus musicaux : la cassette offre non seulement la possibilité d'écouter de la musique – comme le permet alors déjà le disque vinyle –, mais aussi celle de l'enregistrer. La cassette connaîtra un phénoménal succès populaire et sera adoptée par les milieux musicaux du rock puis du hip-hop. Elle s'éclipsera progressivement au cours des années 1990 avec l'arrivée du CD (*Compact Disc Digital Audio*), qui ouvre l'ère digitale<sup>2</sup>.

Tandis que s'est opérée une diversification des modèles liés au numérique<sup>3</sup>, ce que l'on appelle les formats physiques continuent aujourd'hui de faire de la résistance. Parmi ces formats, le CD périclite inexorablement dans la sphère occidentale, à l'inverse des anciens supports analogiques : le disque vinyle, en progression constante depuis une dizaine d'années, et la cassette, qui revient sur le devant de la scène<sup>4</sup>. Au-delà des « connotations technologiques de l'objet » (Barthes, 2002, p. 819) se dressent à la fois des figures familières et des images de mode. La cassette audio doit alors s'appréhender dans sa nature plurielle d'objet combinant un support et des signes – définition première et générale de ce qu'est un document (Otlet, 1934, p. 43) – et mérite d'être étudiée au regard de la problématique documentaire. Dans le cadre de cette réflexion impulsée par le bibliographe belge Paul Otlet au début du xx<sup>e</sup> siècle et amplifiée depuis, notamment par les recherches anglo-saxonnes en *Information Science* (Bellardo Hahn & Buckland, 1998), la cassette s'avère mettre en tension différents aspects propres à l'étude des objets documentaires : la matérialité, l'inscription d'un contenu, la visée communicationnelle, l'attribution d'un sens à réception et la fixation de la mémoire. La perspective

---

2 Sources : Digital Music News, 2014 ; SNEP, 2015.

3 Avec la téléphonie mobile, le téléchargement de fichiers mp3, puis le *streaming*.

4 Cet article se limite aux usages de la cassette dans la sphère occidentale.

documentaire permet dès lors d'interroger la façon dont la cassette, objet technologique et vestige du passé, peut être en mesure de constituer un déclencheur (*trigger*) de nostalgie (Niemeyer, 2014, p. 7) et s'inscrire dans des mouvements rétro. Cet article se propose ainsi de caractériser la « K7 » en retraçant la ligne de force de ce support matériel, issu d'une lignée technique d'archivage, et susceptible de déployer des significations propres dans des contextes mondains déterminés. À partir de l'analyse de ses actualisations, il s'agit *in fine* d'approfondir la requalification multiple de cet artefact complexe, subjectile trivial ou objet fétiche.

## Trajectoire d'un support

### *Le fil de la mémoire*

L'émergence des techniques d'enregistrement sonore à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle marque les débuts de la patrimonialisation du son : en 1899 sont en effet fondées à Vienne, en Autriche, les premières archives sonores<sup>5</sup>. Cette collection institutionnelle comprend plus de 4.000 enregistrements de nature essentiellement ethnolinguistique et ethnomusicologique pour une période allant jusqu'à 1950. Mais c'est au *National Record Registry* de la Bibliothèque du Congrès<sup>6</sup> qu'est conservé le tout premier document sonore : il s'agit de l'enregistrement de la chanson populaire *Au clair de la lune* par le Français Édouard-Léon Scott de Martinville. Ce correcteur-typographe, qui a eu l'idée de « photographier la parole » (Benoît *et al.*, 2009), fait ainsi figure de pionnier de l'enregistrement mécanique avec son *phonautographe*, appareil servant à représenter graphiquement les ondes. C'est grâce à cet appareil singulier, mis au point en 1859, qu'une forme sonore fut restituée en 2008, constituant le plus ancien enregistrement de l'histoire<sup>7</sup>. Scott de Martinville ne sera pas reconnu de son vivant, pas plus que le poète français Charles Cros, qui invente pourtant en 1877 le

---

5 *Phonogrammarchiv*.

6 À Washington (États-Unis).

7 Source : *Library of Congress* <https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/recording-registry/descriptions-and-essays/>

principe du *paléophone*, un cylindre enregistreur permettant d'enregistrer et de reproduire des sons perçus par l'ouïe. L'enregistrement mécanique va se développer de manière plus visible avec le *phonographe*, autre appareil d'enregistrement du son à l'aide de cylindres, dont l'américain Thomas Alva Edison dépose le brevet en 1878. Puis, en 1887, l'ingénieur allemand Emile Berliner met au point son *gramophone* et conçoit un procédé de matrice qui inaugure la production en masse des disques.

L'enregistrement magnétique, caractéristique de la cassette audio, est pour sa part inventé en 1878 par Oberlin Smith qui souhaite améliorer le phonographe de son compatriote Edison. Cet ingénieur américain imagine pour ce faire un système composé d'un fil de soie enduit de poudre d'acier relié à un microphone. Son idée sera finalement matérialisée vingt ans plus tard par le danois Valdemar Poulsen qui fait breveter son *télégraphone* où le fil de soie est remplacé par un fil en acier. L'enregistrement et la reproduction sont désormais possibles, mais il faut attendre la fin des années 1920 pour qu'un fil de meilleure qualité soit mis au point par le physicien allemand Curt Stille. Ce fil sera intégré à un nouvel appareil, le *multitone* ou *blattnerphone*<sup>8</sup>, puis, transformé en ruban d'acier, équipera dans les années 1930 l'enregistreur-lecteur dit de Marconi-Stille. Ces appareils, comme les *électrophones* de la même période, sont réservés à des usages professionnels. Par ailleurs, les supports utilisés – fils ou bandes d'acier – restent lourds et fragiles. Mais un chimiste allemand, Fritz Pfleumer, va faire breveter en janvier 1928 une application de poudre magnétique, qui permet d'obtenir des bobines plus petites, plus légères et moins chères. En 1931, Pfleumer sera engagé par la société *AEG*<sup>9</sup> (*Telefunken*) à laquelle se joindra le groupe chimique *BASF*<sup>10</sup> pour développer des bandes magnétiques à partir de son brevet. Le *magnétophone* – dont le nom est désormais rentré dans le langage commun – sera finalement présenté à Berlin en 1935.

---

8 Appareil conçu en collaboration avec l'homme d'affaires Ludwig Blattner.

9 *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*, entreprise allemande créée en 1883 à Berlin.

10 *Badische Anilin- & Soda-Fabrik*, entreprise allemande créée en 1865 à Ludwigshafen.

L'histoire de l'enregistrement magnétique se poursuit ensuite, voire s'accélère, aux États-Unis, pays qui avait jusque-là privilégié l'enregistrement mécanique : en 1941, l'entreprise *3M Co. / Scotch (Minnesota Mining and Manufacturing)* commence des expériences de revêtement sur bande. Parallèlement, l'armée américaine récupère en Allemagne à Radio Francfort des magnétophones et des bobines de bande ferreuse BASF qu'elle envoie aux États-Unis<sup>11</sup>. Et c'est Bing Crosby, artiste américain et professionnel de la radio qui, le premier, voit la potentialité de ce dispositif lui permettant de pré-enregistrer ses spectacles et d'en produire des copies (Leslie & Snyder, 2010, p. 4). Bing Crosby va aussitôt investir dans l'entreprise *Ampex*, qui sortira en 1948 le premier magnétophone américain. Les magnétophones à bandes magnétiques *Ampex* vont se vendre dans le monde entier, révolutionner l'industrie radiographique et équiper les plus grands studios d'enregistrement : l'année 1950 marque le « triomphe de l'enregistrement magnétique professionnel du son » (Balle, 1997, p. 107) ; mais « l'utilisation et la manipulation des appareils à bandes restent assez inaccessibles au commun des mortels » (Cornière, 2013). Il faudra attendre le début des années 1960 pour que l'enregistrement magnétique connaisse une nouvelle innovation grâce à la société royale néerlandaise *Philips (Koninklijke Philips N.V)* et son invention d'un dispositif d'enregistrement de masse.

### « Bringing music to the masses » (*Philips, 1963*)

En août 1963, lors de l'IFA<sup>12</sup>, le salon international de la radio-diffusion de Berlin, la firme *Philips* présente sa *Compact Cassette*, d'après sa dénomination officielle, et son premier lecteur audio cassette compact – auquel succèdera, en mars 1964, son premier lecteur cassette compact stéréo. La cassette compacte se compose d'une bande magnétique de 3,81 mm de large enroulée sur deux bobines et comportant une tête d'enregistrement miniature, le tout intégré dans un boîtier en plastique scellé qui se loge dans

11 Source : AES (*Audio Engineering Society*) <http://www.aes.org/aeshc/docs/recording.technology.history/notes.html#tape>

12 *Internationale Funkausstellung*.

un coffret transparent. Quatre canaux sont écrits en parallèle sur la bande dont la longueur correspond au temps de durée d'écoute total<sup>13</sup>. La descendante du fil de soie d'Oberlin Smith est revêtue d'oxyde ferrique – par la suite, d'autres revêtements magnétiques seront utilisés et plusieurs types de cassette seront disponibles : le dioxyde de chrome pour les cassettes dites « chrome » (type II), un mélange d'oxyde ferrique et de dioxyde de chrome pour les cassettes ferrochromes (type III), et des particules de métal pur pour les cassettes « metal » (type IV).

Certes, l'idée d'encapsuler la bande dans un boîtier n'est pas nouvelle en soi, puisque la *Radio Corporation of America* (RCA) l'a déjà fait en 1958 avec la première cartouche audio à ruban, bientôt suivie par la cartouche Fidelipac (ou NAB) de Collins Radio en 1959, et par une kyrielle d'autres cartouches de différents fabricants. La *Compact Cassette* de Philips relève ainsi de cette propriété du « milieu technique » tel que Leroi-Gourhan l'a analysé : « Le milieu technique peut se représenter d'éléments qui s'enrichissent de l'invention précédente et préexistent comme fond à l'invention suivante. Sa propriété la plus sensible [étant] la continuité » (Leroi-Gourhan, 1973, p. 397). La nouveauté réside dans l'accessibilité du support présenté : c'est un objet simple, maniable, fiable et bon marché, qui est en mesure de mettre l'enregistrement à la portée de tous. L'« intention technique » qui se matérialise dans la cassette en fait potentiellement une innovation populaire. La « K7 » va réaliser cette démocratisation de l'enregistrement en sachant s'imposer en tant que standard.

En effet, face aux technologies d'enregistrement concurrentes, et notamment suite à des négociations avec la compagnie japonaise *Sony* – à laquelle la société allemande *Grundig* avait déjà proposé de collaborer pour développer une norme internationale<sup>14</sup> –, l'entreprise *Philips* accorde finalement une licence gratuite aux autres fabricants. La cassette acquiert ainsi le statut d'objet, à savoir, « de la matière finie, standardisée, formée et normalisée, c'est-à-dire soumise à des normes de fabrication et de qualité ; l'objet est alors

13 C60 (30 minutes par côté), C90 (45 minutes) et C120 (60 minutes).

14 Source : Sony <http://www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-05.html>

surtout défini comme un élément de consommation » (Barthes, 2002, p. 819). Une norme internationale étant désormais créée, tous les lecteurs de cassette adoptent ce format<sup>15</sup>. La cassette et la panoplie d'appareils qui lui est liée sont un succès : en 1969, « le parc des magnétophones à cassette a atteint [en France] celui des appareils à bande (1,3 million). Alors qu'il avait fallu vingt ans à ceux-ci pour atteindre ce chiffre, les appareils à cassette avaient atteint cette performance en cinq ans » (Flichy, 1991, p. 117).

La *Compact Cassette* devient également le média privilégié pour l'écoute musicale avec l'introduction dès 1965 des cassettes de musique pré-enregistrées. Ces *musicassettes* se distinguent alors des disques vinyles par la liberté d'écoute qu'elles offrent : facilitant une pratique nomade<sup>16</sup>, la cassette se prête aussi plus librement que le vinyle aux manipulations de son utilisateur qui peut avancer la bande ou la rembobiner à sa convenance. La cassette, en tant que média musical, sera le format prédominant pour la musique pré-enregistrée entre le milieu des années 1980 et le début des années 1990. Le potentiel d'usage de cet objet à la fois objet « technique » et « utilitaire » (Moles, 1969, p. 16) va permettre l'accélération de la circulation des contenus musicaux, mais c'est en tant que support d'enregistrement accessible au plus grand nombre – en raison de son faible coût – que sa « sémantisation » (Barthes, 2002, p. 820) va se complexifier. La cassette projette en effet un double statut info-communicationnel possible : en tant que support d'un contenu enregistré, elle place son utilisateur en situation de récepteur, en tant que support vierge, elle place son utilisateur en position de producteur d'un enregistrement quelconque. La masse des utilisateurs va très vite développer plusieurs « manières de l'utiliser » (de Certeau, 1990, p. 58) et la cassette audio va révéler sa nature documentaire multiple.

---

15 Comme par exemple, en 1966, le premier lecteur enregistreur cassette de la firme japonaise *Sony*, le TC100.

16 Cette pratique nomade d'écoute musicale va se propager avec l'apparition en 1979 du *Walkman* de *Sony*, petit lecteur de cassettes portable muni d'écouteurs.

## Actualisation et résurgence de l'objet

### *Inscription créative*

L'usage de la cassette se généralise parmi les groupes rock, pop, punk ou rap qui, notamment en raison de son faible coût de production, utilisent ce support magnétique pour enregistrer leurs répétitions ou le master de leurs sessions. Mais la cassette devient également un objet familier dans les foyers occidentaux et se voit largement plébiscitée par ce que Paul Yonnet (1985) a nommé « le peuple adolescent ». Par sa maniabilité et la possibilité d'être écoutée sur des appareils aisément transportables, la cassette audio octroie à ses utilisateurs une liberté nouvelle et favorise des pratiques d'enregistrement diversifiées ; la copie sur cassette va ainsi « leur [permettre] de mieux définir le temps et l'espace de leur consommation des médias » (Provonost, 1996, p. 71). Grâce aux différents appareils qui l'accompagnent, l'enregistrement dans la sphère domestique recouvre différents usages : les radiocassettes facilitent l'enregistrement de titres à la radio et les platines cassette hifi, simples ou doubles, autorisent la copie de disques vinyles. Si « le magnétophone sert à s'approprier différemment la musique diffusée par la radio ou éditée sous forme de disques » (Flichy, 1991, p. 116), l'appropriation de la cassette par ses utilisateurs actualise sa saisie comme support à la fois d'écoute et de production d'un contenu inédit, susceptible d'être transmis.

Elle constitue le premier support populaire permettant de communiquer des formes d'expression sonores individuelles, notamment en créant ses propres listes musicales – pratique que l'on retrouve aujourd'hui à travers les *playlists* pouvant être faites sur les plateformes numériques dédiées. *High Fidelity*, un roman de l'auteur britannique Nick Hornby qui raconte les états d'âme et le quotidien d'un disquaire trentenaire et éternel adolescent, permet de mesurer l'importance de cet usage inédit de consommation de la musique :

J'ai mis des heures à concevoir cette fameuse cassette. Pour moi, c'est un peu comme écrire une lettre – effacer beaucoup, repenser,

recommencer –, et je voulais qu'elle soit vraiment bien, vu que... vu que, pour être franc, je n'avais rencontré personne d'aussi prometteur depuis que j'étais DJ, alors que rencontrer des femmes prometteuses était censé faire partie du job. Une compil réussie, comme une rupture, c'est délicat. Il faut frapper d'abord un grand coup, retenir l'attention [...], puis il faut la faire monter un chouïa, ou la faire baisser un chouïa, et impossible de mettre ensemble de la musique noire et de la musique blanche, sauf si la blanche sonne noire, et impossible de mettre deux titres du même artiste à la suite, sauf si l'ensemble fonctionne par paires, et puis... oh, il y a des tonnes de règles [...] (Hornby, 1997, pp. 94-95).

Ce récit, comme moult témoignages que l'on peut recueillir ou nombre de souvenirs personnels, réfère la cassette à la notion d'inscription, caractéristique de l'objet documentaire entendu comme « une micro-pensée incarnée » (Buckland, 1998, p. 218)<sup>17</sup>, enregistrée sur un support quelconque. Cette forme d'expression que constitue la compilation sur cassette (ou *mixtape*) contribue à l'explosion de l'enregistrement audio domestique qui se produit des années 1970 aux années 1990.

Le potentiel créatif de la cassette s'actualise dans des productions phoniques mais également au travers de productions graphiques : objet d'expression sonore, la cassette peut constituer un objet d'expression visuelle. Sa surface ainsi que son boîtier offrent en effet à l'utilisateur un espace exploitable lui permettant de personnaliser son vouloir communiquer. Accompagnant le principe du *Do It Yourself* qui sous-tend les productions artistiques du mouvement punk, les customisations graphiques rendues possibles par l'objet constituent une inscription supplémentaire au travers de laquelle la cassette se trouve en mesure de représenter par des signes visuels l'intention de son producteur. Qu'il s'agisse de fabriquer des compilations, d'enregistrer des titres à la radio, des disques ou des concerts, les notions de liberté, de création et de partage traversent les usages de la cassette, à la fois support et

---

17 Cette définition du document comme « *an embodied micro thought* » est celle du mathématicien et bibliothécaire indien Ranganathan, cité par Michael Buckland (1998, p. 218).

contenu multiple. Cet artefact peut aller jusqu'à constituer un outil d'émancipation dans des aires géopolitiques ou des systèmes religieux censurant ses contenus ou le média en lui-même (Mattelart, 2002 ; Jacquinet-Delaunay, 2011).

La cassette enregistrée par le consommateur devient un mode d'expression majeur pour toute une génération d'amateurs de musique, et sème très vite le trouble dans l'industrie musicale, allant jusqu'à provoquer une campagne anti-piratage lancée par la *British Phonographic Industry*<sup>18</sup>. Objet privilégié de pratiques musicales juvéniles et de leur contexte culturel de référence, la cassette se laisse alors saisir « comme objet de sens, témoin tout à la fois sensible et intelligible d'une culture donnée » (Floch, 1995, p. 209). Et c'est dans ce même contexte culturel qu'elle réapparaît aujourd'hui comme support musical signifiant, à contre-courant de la norme en vigueur.

### ***Retour aux sources***

La cassette audio a resurgi au début des années 2000, peu de temps après le retour du disque vinyle, qui connaît un surcroît de reconnaissance sans précédent. Le rapport Nielsen sur le marché de la musique enregistrée au premier semestre 2016 indique en effet que le vinyle continue de progresser en représentant à lui seul 12 % des ventes d'albums physiques<sup>19</sup>. La cassette n'est pas en reste : en 2016, les ventes d'albums sur ce support ont augmenté de 74 % par rapport à 2015, passant de 74.000 à 129.000 exemplaires. Le regain d'activité de la *National Audio Company (NAC)*, entreprise fondée en 1969 et basée à Springfield dans le Missouri, est sans doute le signe le plus manifeste de ce retour de flamme. *NAC* reste le plus grand fabricant de cassettes audio de qualité professionnelle aux États-Unis et l'un des derniers au monde. L'entreprise a produit en 2014 plus de 10 millions de bandes et les ventes ont augmenté de 20 % en 2015. Ces ventes se répartissent

---

18 Il s'agit de la campagne *Home Taping Is Killing Music*, dont le logo figurait sur les disques.

19 Source : Nielsen (2016 U.S. Music Mid-Year Report) <http://www.nielsen.com/us/en/insights/reports/2016/2016-us-music-mid-year-report.html>

entre 70 % environ de cassettes de musique enregistrée, le reste représentant des cassettes vierges. On note par ailleurs une hausse de 84 % d'albums disponibles sur cassette en 2014 par rapport à 2013 (260 albums sortis en format cassette en décembre 2014) (Pettit, 2015).

À l'image du groupe français de musique électronique Daft Punk<sup>20</sup>, ou de mastodontes du (hard)rock comme le groupe Metallica<sup>21</sup>, un nombre croissant d'artistes grand public en reviennent à ce format, et des maisons de disques comme *Sony Music Entertainment* et *Universal Music Group* relancent la production sur cassette. Mais ce *revival* de la cassette dans le paysage de l'industrie musicale *mainstream* ne fait que recouvrir des pratiques maintenues par la scène *underground* et développées par des labels indépendants. On peut à ce titre mentionner le label californien Burger Records, qui produit depuis 2009 les meilleurs groupes garage sur des cassettes audio en édition limitée, ou encore signaler l'initiative prise en 2013 par les propriétaires de trois labels indépendants britanniques<sup>22</sup> d'instituer le « jour de la K7 » (*Cassette Store Day*) : sur le modèle du *Record Store Day* lancé en 2007 autour du vinyle, cet événement annuel regroupe désormais des labels aux États-Unis, en Allemagne, au Japon, en Australie, en Nouvelle Zélande et en France. L'attrait ou le regain d'intérêt pour cet objet de la part des musiciens – outre la raison économique évoquée précédemment – renvoie également à la lignée technique dont est issue la cassette. Sa résurgence doit alors s'entendre au regard du mode d'enregistrement analogique et du son singulier qu'elle produit, caractéristique du style musical rock.

Selon Susie Brown, directrice de la production chez *NAC*, le mouvement est parti des groupes indépendants cherchant à obtenir de nouveau ce son si « chaud » (Pettitt, 2015). Les caractéristiques du son analogique sont en effet systématiquement convoquées

---

20 Ce duo fait en 2013 la promotion de son album *Random Access Memories* à l'aide de cassettes audio.

21 En 2015, ce groupe sort sur cassette *No Life 'Til Leather*, leur toute première démo enregistrée en 1982.

22 Jen Long de Kissability, Steven Rose de Sexbeat Records, et Matt Flag de Suplex Cassettes.

dans les discours des amateurs de musique rock. Pour l'obtenir, des studios d'enregistrement se spécialisent et remettent aujourd'hui en fonction les anciens périphériques (magnétophones à bande, duplicateurs de cassettes et micros à lampes). *Universal Audio*, l'entreprise d'équipement d'enregistrement du légendaire ingénieur Bill Putnam, en a profité pour ressortir le magnétophone à bande magnétique 2 pistes (*2-track*) *Ampex* ; l'utilisation de composants et des techniques de fabrication à l'ancienne sont ici privilégiées afin d'obtenir un son indéniablement chaleureux, riche et inspirant<sup>23</sup>. On peut aussi mentionner le cas du musicien américain Jack White, fondateur du label *Third Man Records*, spécialisé dans le disque vinyle, et dont le studio d'enregistrement de Nashville a acquis une réputation internationale dans le secteur musical. Associée au son analogique, qui s'oppose au son numérique généralisé, la cassette audio revient comme support musical et bénéficie sans doute de cette « nostalgie analogique » étudiée par Dominik Schrey (2014, p. 28)<sup>24</sup>. Cet objet s'enrichit de fait de nouvelles valeurs : cet artefact est désormais en mesure de signifier une différence, une certaine authenticité, ou plutôt une authenticité certaine, revendiquée par les puristes, qu'ils soient artistes ou amateurs de rock. Par cette charge sémantique, l'objet technique réhabilité va à la fois générer de nouvelles formes de consommation et intensifier son statut documentaire d'objet mémoriel.

## L'objet requalifié

### *Effets de mode*

Si le retour de la cassette reste particulièrement lié au milieu musical indépendant, on observe depuis quelques années son *come-back* s'amplifier au-delà de cette sphère initiale. Cet objet s'est ainsi retrouvé métamorphosé en sac *Cassette Tape* ou breloque de sautoir pour la collection printemps-été 2004 de Chanel, puis en sac *Boombox Graffiti* du créateur Jeremy Scott chez

23 Source : Universal Audio <http://www.uaudio.com/hardware.html>

24 Plus largement, on pourrait aussi considérer l'usage des cassettes comme relevant des technostalgies (Heijden, 2015).

*Moschino* en 2015. Ces marques de luxe ont chacune utilisé la cassette pour ancrer leur collection dans un domaine référentiel déterminé, selon l'un des principes d'élaboration de la mode pour imposer ses figures (Courbières, 2007) : la cassette y signifie son milieu d'inscription, déployant un imaginaire issu de la culture pop, un cadre spatio-temporel et une bande-son spécifiques. La cassette est ici convoquée en tant qu'objet ancien, « purement mythologique dans sa référence au passé » (Baudrillard, 1968, p. 104). À côté de ses réinterprétations par l'industrie du prêt-à-porter, la cassette se voit aussi récupérée par le circuit de la grande distribution qui diffuse à son tour son image sur des *t-shirts*, des sacs, des boîtes, des étuis, des poufs, etc. On peut alors se demander si cet objet, exhibé en simple motif décoratif, ne finit pas par se réduire à un cliché, stéréotype d'expression ordinaire ayant pour seul effet de faire rétro (notamment pour les plus jeunes consommateurs) – ce que permet la cassette, en tant qu'objet du passé dont les qualités subsistent dans le présent (Niemeyer, 2015, p. 91).

Ces différentes exploitations de la cassette consistent à faire circuler sa représentation figurative dont « la vertu iconale, la quantité d'imagerie immédiate » (Moles, 1981, p. 32) suffit à servir de référence. Mais l'effet de mode peut aussi investir la cassette en tant qu'objet technologique et en faire le contenu d'un engouement, forcément actuel. À titre d'illustration, on peut citer la chaîne de télévision *Arte* qui a choisi la cassette comme concept de son émission *Tape*, présentée comme « le programme qui rembobine une certaine histoire de la musique en 3 minutes chrono »<sup>25</sup>. On doit surtout évoquer le cas d'*Urban Outfitters*, une marque américaine destinée aux jeunes adultes entre 18 et 28 ans<sup>26</sup>, qui décline son univers *lifestyle* à travers des vêtements, accessoires, objets de décoration, mais aussi des disques et platines vinyles. La marque s'est également emparée du support magnétique et propose depuis octobre 2015 des cassettes audio vierges et enregistrées. *Urban Outfitters* est ainsi à l'origine de 21 % des ventes d'albums cas-

---

25 Source : Arte <http://concert.arte.tv/fr/collections/tape>

26 Source : Reuters <http://www.reuters.com/finance/stocks/companyProfile?symbol=URBN.O>

settes en 2016 – soit 27.000 exemplaires vendus dans certains de ses magasins ou en ligne (Caulfield, 2017).

La marque présente encore sur ses sites Internet des lecteurs de cassette et une radio cassette *boombox*, copie quasi conforme des modèles de l'époque ; ce lecteur, comme les récents appareils réapparus sur le marché, permet de convertir les anciens formats en mode numérique. Cette possibilité déplace la valeur de création propre à la cassette qui, bien que revalorisée dans sa définition technologique, se transforme dès lors en un produit de consommation ancien *domestiqué* : « le passé tout entier comme répertoire de formes de consommation vient s'ajouter au répertoire des formes actuelles pour constituer comme une sphère transcendante de la mode » (Baudrillard, 1968, p. 119). La cassette acquiert ici le statut d'objet *hype*, parfaitement intégré à l'univers de la marque et, plus largement, susceptible d'avoir une valeur de mode : « [l'engouement] est toujours du côté de la modernité, de la mode, de l'actualité, du renouvellement, de la subversion, de la jeunesse, de l'instabilité » (Burgelin, 1984, p. 34). Ce n'est plus la cassette comme support technique et forme d'expression multiple qui se trouve utilisée, mais la cassette dans sa matérialité documentaire, projetant son horizon initial de production et de consommation. Par son pouvoir d'évocation, la cassette (re)devenue objet de mode réactualise alors les valeurs de liberté et d'authenticité auxquelles elle reste associée ; ces significations alimentent l'argumentaire marketing d'un style (*cool*) mis en avant pour séduire de jeunes consommateurs qui, n'ayant pas vécu l'âge d'or de la cassette, découvrent en elle un objet inédit. À travers cette reconstruction, la cassette réalise le processus selon lequel « le champ esthétique ou dispersionnel ou connotatif de l'objet, passe avant sa "signification" qui s'exprime dans sa fonction "utilitaire" au sens conventionnel » (Moles, 1969, p. 7). Mais si la cassette participe à coup sûr d'une vague rétro, sa spécificité première de support de stockage lui permet de résister à sa banalisation possible en tant qu'objet de mode.

*Objet (de) mémoire / Mémoire de l'objet*

Les utilisateurs d'hier ou d'avant-hier qui ont consommé la cassette, ou plutôt qui l'ont pratiquée, reconnaissent aisément que la restitution du son dans ce format est d'une qualité généralement inférieure à celle d'un disque vinyle. La cassette audio présente également des faiblesses technologiques diverses et variées comme la bande qui se détend, sort dans l'appareil, voire qui casse. Mais des tactiques peuvent alors être initiées, comme celle de rembobiner avec un crayon, ou essayer de recoller ; en d'autres termes, comme avec le couteau *Opinel*, « on peut "faire avec" : on peut se débrouiller » (Floch, 1995, p. 212). Son utilisation en tant que média musical contraste avec les pratiques musicales actuelles liées à la logique de flux du *streaming*. De plus, la cassette continue de véhiculer un geste créatif singulier, même si ce dernier reste marginalisé ; faire une *playlist* sur des plateformes telles que *YouTube* ou *Spotify*, bien que répondant à la même utilisation (celle de créer et conserver ses propres listes musicales), ne mobilise pas l'utilisateur comme l'exige la confection d'une compilation sur cassette audio. Le temps d'enregistrement et les manipulations imposés par le support et son appareillage engagent l'utilisateur dans une relation différente de celle mise en place par la pratique du téléchargement. Si la cassette s'use ou peut se démagnétiser, ce sont ses modes d'appropriation qui révèlent le mieux sa temporalité propre. La finitude qui lui est inhérente rend plus manifeste le caractère patrimonial dont elle héritait d'emblée en substance : essayer de figer des séquences temporelles et chercher à les restituer par la création et la conservation d'une trace sonore.

La cassette, permettant de fixer une inscription sonore et de la diffuser, est à même de participer à l'élaboration d'une mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective. Cet artefact constitue ainsi ce que l'on pourrait appeler un objet mémoire au sens où, comme l'écrit Todorov, « la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'effacement (l'oubli) et la conservation ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux » (Todorov, 1995, p. 14). La cassette en tant que support d'enregistrement remplit une fonction documentaire

de préservation ; or, si elle reste un support, la cassette constitue aussi un contenu, produit intentionnellement et prêt à être actualisé, de nouveau, *ad libitum*. Par sa capacité à permettre la réactivation de sa mémoire stockée, cet objet socio-sémiotique fixe son propre horizon documentaire. L'étymologie du terme cassette – « coffret contenant des objets précieux » (Rey, 1998, p. 582) – renvoie bien à ce double investissement possible : à la fois l'idée d'un objet dans lequel on conserve un contenu précieux, et la possibilité, à réception, d'avoir accès à ce contenu. Une mise en récit de ce double processus mémoriel est au cœur de la superproduction hollywoodienne des studios Marvel *Les gardiens de la galaxie*, sortie en 2014.

Dans ce film, la mère de Star-Lord, le héros, lui fait cadeau juste avant de mourir d'une compilation sur cassette audio. Cet objet représente ici, d'une part, l'intention affective (l'amour maternel), et, d'autre part, pour le fils, cet amour maternel et le souvenir de son enfance avant qu'il ne soit kidnappé. L'exploitation cinématographique de la cassette montre comment l'objet est en mesure de déployer « cette dimension régressive » que Baudrillard nommait anachronie (Baudrillard, 1968, p. 115), et dans laquelle se réfugie le héros à la fin du film en écoutant l'ultime cadeau de sa mère dans son *Walkman*. Prolongeant le motif narratif en argument marketing, les studios américains ont par ailleurs sorti la bande originale du film sur une cassette audio en édition limitée<sup>27</sup> – idée à la fois lucrative, puisque la BO atteindra la première place au classement du *Billboard 200*, et symptomatique du recyclage symbolique de ce support. Et c'est par cet ultime processus que la cassette audio rend sensible sa mémoire d'objet. Le support ne se réduit pas à son statut de subjectile, c'est-à-dire de surface qui ne contient aucun élément signifiant patent, mais *se fait* document, à la fois trace d'un moment de la cassette comme média spécifique, et archive du contenu qu'elle recèle.

La double configuration mémorielle à laquelle procède la cassette fonde l'ipséité de cet objet. La charge mémorielle n'est plus seulement prise en charge par la matière contenue et véhiculée par

---

27 « *Awesome Mix Vol.1* ».

le support, c'est le support lui-même qui se transforme en matériau mémoriel. Remettant en question la distinction traditionnelle entre support et contenu, la saisie contemporaine de la cassette audio rejoint ici la conception du document comme « anti-événement » (Escarpit, 1991, p. 103). À l'heure des plateformes numériques et d'une musique dématérialisée, on redécouvre en même temps la matérialité d'un support et « la notion de porteur de forme » qui caractérise l'objet communicationnel (Moles, 1969, p. 2) : de par sa morphologie, son boîtier, son esthétique tout entière, la cassette se distingue, définitivement. Support signifiant en lui-même, cet objet du passé est en mesure à la fois de susciter un désir de mode et de le déborder.

## Conclusion

Momentanément ou de manière pérenne, la cassette occupe donc le devant de la scène – scène musicale, qu'elle n'avait jamais vraiment quittée, scène de la mode, qui l'instrumentalise en argument *retro-marketing*, scène de l'imaginaire, où continuent de se négocier ses références. À la fois trace et archive sonores, la cassette audio apparaît aujourd'hui comme un objet documentaire hybride que l'on pourrait qualifier de *support par expression*. La mise en tension de ses significations croisées renvoie à la « polysémie » de l'objet que soulignait Roland Barthes : « les signifiés des objets dépendent beaucoup non de l'émetteur du message, mais du récepteur, c'est-à-dire du lecteur de l'objet » (Barthes, 2002, p. 825). Oscillant entre objet fonctionnel et objet mythologique, la cassette audio s'est métamorphosée en caisse de résonance qui reçoit et amplifie un certain nombre de valeurs : en tant que représentation, elle semble ainsi concentrer plusieurs « êtres culturels » (Jeanneret, 2014), que ce soit l'authenticité, la liberté, la transmission ou le partage. Si ce simple support de stockage est capable de révéler un horizon de réception pluriel, c'est non seulement en raison du processus mémoriel qu'il rend possible à travers sa substance documentaire, mais également par la cristallisation de la mémoire dont il est l'objet. Cette cristallisation s'appuie autant sur les caractéristiques physiques et techniques de la cassette que sur

les valeurs qu'elle permet de faire émerger et circuler. Les lectures de la cassette dessinent *in fine* un territoire fantasmé où se profile, peut-être, l'illusion de pouvoir maîtriser son temps.

## Références

- Balle, F. (1997). *Médias et sociétés : de Gutenberg à Internet*. 8<sup>e</sup> éd. Paris : Montchrestien.
- Barthes, R. (2002). Sémantique de l'objet. In *Œuvres complètes II*, 817-827.
- Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Paris : Gallimard.
- Bellardo Hahn, T. & Buckland, M. (éd.) (1998). *Historical Studies in Information Science*. Medford (N.J.) : Information Today.
- Benoît, S., Blouin, D., Dupont, J.-Y., Empto, G. (2009). Chronique d'une invention : le phonautographe d'Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879) et les cercles parisiens de la science et de la technique. *Documents pour l'histoire des techniques*, 17, 1<sup>er</sup> semestre, 69-89. Disponible à : <http://dht.revues.org/502>
- Buckland, M. (1998). What Is a "Document"? In T. Bellardo Hahn & M. Buckland (éd.). *Historical Studies in Information Science*. Medford (N.J.) : Information Today, 215-220.
- Burgelin, O. (1984). L'engouement. *Traverses* 3, 26-43.
- Caulfield, K. (2017). U.S. Cassette Album Sales Increased by 74% in 2016, Led by 'Guardians' Soundtrack. *Billboard*. Disponible à : <http://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/7662572/us-cassette-album-sales-increase-2016-guardians>
- Certeau, M. de (1990). *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard.
- Cornière, H. (2013). Culte des objets. *Rock'n'Folk* 553, septembre, 114.
- Courbières, C. (2007). Des traces discursives aux figures féminines : la cristallisation médiatique de stéréotypes nationaux. In *Actes choisis du Colloque international « Stéréotypes et prototypes nationaux en Europe »*, organisé par le Forum des langues européennes, Paris, 4-5 novembre 2005. Paris : Forum des langues européennes, 130-139.
- Escarpit, R. (1991). *L'information et la communication : théorie générale*. Paris : Hachette.
- Flichy, P. (1991). *Les industries de l'imaginaire*. 2<sup>e</sup> éd. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Floch, J.-M. (1995). *Identités visuelles*. Paris : Presses universitaires de France.
- Heijden, van der, T. (2015). Technostalgia of the Present : From Technologies of Memory to a Memory of Technologies. *European Journal of Media Studies* 4(2), 103-121.
- Hornby, N. (1995). *Haute fidélité*. Paris : 10/18.
- Jacquinet-Delaunay, G. (2011). De l'éducation aux médias aux médiacultures : faire évoluer théories et pratiques. *E-dossier de l'audiovisuel*. Disponible à : <http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel-qu-enseigne-l-image-qu-enseigner-par-l-image/de-l-education-aux-medias-aux-mediacultures-faire-evoluer-theories-et-pratiques.html>
- Jeanneret, Y. (2014). *Critique de la trivialité*. Paris : Éditions Non Standard.

- Leroi-Gourhan, A. (1973). *Milieu et techniques : Évolution et techniques*. Paris : Albin Michel.
- Leslie, J. & Snyder, R. (2010). History of The Early Days of Ampex Corporation. *AES Historical Committee*, December 17. Disponible à : <http://www.aes.org/aeshc/>.
- Mattelart, T. (éd.) (2002). *La mondialisation des médias contre la censure. Tiers-monde et audiovisuel sans frontières*. Paris – Bruxelles : INA – De Boeck.
- Moles, A. (1969). Objet et communication. *Communications* 13, 1-21.
- Moles, A. (1981). *L'image, communication fonctionnelle*. Paris : Casterman.
- Niemeyer, K. (2014). Introduction: Media and Nostalgia. In K. Niemeyer (éd.). *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future* (pp. 1-23). Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Niemeyer, K. (2015). A theoretical approach to vintage: from oenology to media. *European Journal of Media Studies* 4(2), 85-102.
- Otlet, P. (1934). *Traité de documentation : le livre sur le livre*. Bruxelles : Éditions Mوندaneum, Centre de Lecture Publique de la Communauté Française.
- Pettitt, J. (2015). This Company Is Still Making Audio Cassettes and Sales Are Better Than Ever. Disponible à : <https://www.bloomberg.com/news/articles/2015-09-01/this-company-is-still-making-audio-cassettes-and-sales-are-better-than-ever>
- Provonost, G. (1996). *Médias et pratiques culturelles*. Grenoble : PUG.
- Rey, A. (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaire Le Robert.
- Schrey, D. (2014). Analogue Nostalgia and the Aesthetic of Digital Remediation. In K. Niemeyer (éd.). *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future* (pp. 27-38). Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Todorov, T. (1995). *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa.
- Yonnet, P. (1985). *Jeux, modes et masses : 1945-1985*. Paris : Gallimard.



Publié sous la licence Creative Commons

«Attribution – Pas d’Utilisation Commerciale – Pas de Modification 4.0 International»  
(CC BY-NC-ND)