



HAL
open science

Musique !

Ludovic Tournès

► **To cite this version:**

| Ludovic Tournès. Musique !. Autrement. Autrement, pp.188, 2011, Mémoires/culture. <halshs-00651576>

HAL Id: halshs-00651576

<https://shs.hal.science/halshs-00651576v1>

Submitted on 13 Dec 2011

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.



HAL Authorization

Musique !
Du phonographe au MP3 (1877-2011)

DU MEME AUTEUR

New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France, Fayard, 1999.

De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines, Champion, 1999.

L'informatique pour les historiens. Graphiques, calculs, internet, bases de données, Belin, 2005.

Du Phonographe au MP3. Histoire de la musique enregistrée (XIX-XXIe siècles), Autrement, 2008.

L'argent de l'influence. Les fondations américaines et leurs réseaux européens, Autrement, 2010.

Sciences de l'homme et politique : les fondations philanthropiques américaines en France au XXe siècle, Editions des Classiques Garnier, 2011.

INTRODUCTION

Comment peut-on écouter de la musique enregistrée ? La question pourrait sortir tout droit des *Lettres persanes*. Elle paraîtra saugrenue au premier abord, tant le lancement d'un fichier MP3 sur un ordinateur ou un baladeur numérique constitue aujourd'hui un geste quotidien que les amateurs de musique de Paris, Londres, New York, Pékin ou Johannesburg effectuent machinalement. Ce geste n'a pourtant rien de naturel ni d'intemporel : il est la manifestation d'un changement radical entamé à la fin du XIXe siècle dans les manières de produire, de diffuser et d'écouter la musique. En effet, si la musique enregistrée est devenue de nos jours partie intégrante de la culture musicale mondiale, il n'en a pas toujours été ainsi, et son utilisation aujourd'hui universelle fait parfois oublier que vers 1890, l'audition d'un cylindre ou d'un disque 78 tours constituait une révolution sans précédent dans les pratiques musicales par rapport à l'audition en direct. Or, si l'histoire de la musique a suscité de nombreuses études, celle de l'enregistrement sonore reste très mal connue. Pour bien la comprendre, il est essentiel de ne pas la limiter à l'énumération des innovations techniques mises au point par des inventeurs géniaux puis exploitées par des *businessmen* avisés ; il faut également comprendre comment et pourquoi l'écoute de l'enregistrement musical est devenue ce qu'elle est aujourd'hui : une pratique culturelle courante. L'invention du phonographe et ses prolongements jusqu'aux développements récents de l'Internet constituent certes une extraordinaire succession d'innovations techniques, mais celles-ci n'auraient jamais dépassé le stade de curiosités de laboratoire si elles n'avaient pas rencontré des artistes prêts à se les approprier, des industriels assez aventureux pour parier sur leur succès, ainsi qu'un public disposé à les utiliser. S'intéresser aux individus qui en ont marqué les différentes étapes est donc nécessaire, mais pas suffisant : l'histoire de la musique enregistrée est celle des inventions, mais aussi de leur acclimatation par les sociétés contemporaines. Elle doit non seulement étudier les inventeurs des procédés techniques, mais aussi les musiciens qui enregistrent les œuvres, les industriels qui les produisent et les publics qui les écoutent. Car l'enregistrement n'est pas seulement un support technique permettant la transmission de la musique : depuis la fin du XIXe siècle, il est progressivement devenu partie intégrante du processus de création musicale, ainsi que de l'appropriation des œuvres par l'auditeur. Son histoire doit donc englober ces différents aspects. Elle doit également être envisagée à l'échelle internationale, afin de mieux comprendre la profonde mutation du rapport à la musique qui s'est engagée dans les sociétés industrialisées. L'apparition et la mondialisation rapide du disque résultent en effet de la coalition, entre 1880 et 1930, d'un ensemble de facteurs décisifs qui dépassent de loin les contextes nationaux.

Le premier tient aux mutations de l'économie mondiale. Jusqu'aux années 1880, le mode de production capitaliste n'est dominant que dans le secteur des biens de production, tandis que le secteur des biens de consommation reste largement artisanal. Ceci est encore plus vrai des produits culturels tels que le livre ou les partitions musicales, sans parler des spectacles vivants (théâtre, concert), qui, par définition, ne s'inscrivent pas dans une logique de production industrielle. Entre 1870 et 1890, le mode de production capitaliste s'étend progressivement aux biens de consommation, mais aussi aux biens culturels. Cette entrée dans un processus de production de masse se traduit dans le domaine de l'écrit par la naissance de la presse à grand tirage dont *Le petit journal*, créé en 1863, est l'archétype. Avec quelques

décennies de décalage dû au caractère nouveau et complexe du dispositif technique qui les caractérise, le cinéma puis le disque entreront à leur tour dans cette logique, en s'appuyant sur les énergies emblématiques de la deuxième révolution industrielle : l'électricité et le pétrole (dont la gomme-laque appelée aussi shellac, puis le vinyle, qui servent à fabriquer les disques, sont des produits dérivés). De ce point de vue, l'industrie du disque, tout comme celle du cinéma, mais aussi celle de l'automobile ou encore de l'aviation, est une des composantes de la nouvelle économie de la fin du XIXe siècle fondée sur les innovations technologiques, les compagnies discographiques qui fleurissent alors pouvant être comparées aux « start-ups » des années 1990-2000.

Le deuxième facteur est tout aussi important : ce sont les mutations sociales que l'on observe dans toute l'Europe et dans le Nouveau monde, en particulier en Amérique du Nord. Les principales caractéristiques en sont l'urbanisation croissante (en 1900, Londres compte 6,5 millions d'habitants, New York 3,4 et Paris 2,7), le lent déclin de la paysannerie (la population urbaine dépasse la population rurale dans tous les pays industrialisés entre 1880 et 1940), la montée de la classe ouvrière et des classes moyennes. La tectonique des plaques sociologiques évolue lentement, mais il s'en dégage incontestablement au tournant du siècle une nouvelle donne sociale qui va fournir le terreau à des pratiques culturelles fondées sur la médiatisation des sons et des images, en particulier le cinéma et la musique enregistrée. On ne souligne sans doute pas assez à quel point le recours à une machine pour écouter la musique constitue, à la fin du XIXe siècle, un geste nouveau, voire incongru. Cette nouveauté pourtant rapidement assimilée est la manifestation concrète du besoin de pratiques culturelles nouvelles par des couches sociales en pleine ascension et désireuses de se créer leur propre identité. Le phonographe sera, à bien des égards, l'un de leurs objets phares, avec des décalages chronologiques selon les catégories et les pays : aux États-Unis, le phonographe est largement diffusé dans les classes moyennes et les catégories populaires dès les années 1920. En Europe, il reste l'apanage de la petite et moyenne bourgeoisie jusqu'au lendemain de la Deuxième guerre mondiale ; dans les pays émergents, sa généralisation n'interviendra pas avant les années 1970. On notera également que la diffusion du phonographe, puis du gramophone, dans les foyers, est également le résultat du processus d'extension géographique des villes, qui éloigne des lieux de spectacles situés dans les centres-villes une proportion croissante de la population, qui va trouver dans l'écoute privative une voie d'accès à la musique plus facile et moins coûteuse. Le développement de la pratique musicale amateur, mais aussi la croissance du phonographe, découlent en partie de cette nouvelle géographie sociale.

Le troisième facteur expliquant l'implantation rapide du phonographe est d'ordre culturel : il tient à un changement du rapport au temps dans les sociétés industrialisées. On assiste en effet en Europe et aux États-Unis à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, à l'affirmation d'un temps rationalisé, linéaire, quantifié et mathématique, symbolisé par la généralisation de l'horloge aux dépens des rythmes journaliers et saisonniers qui régissaient les sociétés d'Ancien Régime. La manifestation la plus visible de cette transformation du rapport au temps est la montée en puissance du taylorisme : l'organisation scientifique du travail s'impose aux États-Unis à la fin des années 1890 et pénètre en Europe dans la première décennie du XXe siècle. Elle est fondée sur un découpage mathématique et une utilisation chronométrée du temps dans les usines. Mais c'est aussi de cette organisation rationnelle du temps de travail qu'émerge, en creux, l'organisation du temps de non-travail, autrement dit des loisirs. L'organisation du travail et celle du loisir sont les deux facettes opposées mais complémentaires de cette transformation du rapport au temps qui va constituer le terreau du succès de la musique enregistrée, qui s'écoute à la maison, une fois le travail terminé. Le changement du rapport au temps qui affecte les hommes de la fin du XIXe siècle a également une deuxième facette : les découvertes multiples survenues lors de la deuxième révolution

industrielle et scientifique on contribué à la montée d'un sentiment de toute-puissance de la science, considérée comme un moyen de maîtriser le cours de la nature et de promouvoir le progrès de l'Humanité. Le phonographe, de ce point de vue, est un enfant typique de la révolution industrielle et du scientisme : son invention vient concrétiser le vieux rêve de maîtriser l'écoulement inéluctable du temps en gravant pour l'éternité les sons fugaces de la parole et de la musique, et en donnant à l'auditeur la possibilité, impensable jusqu'alors, de les réécouter à volonté, comme pour remonter le temps. La fascination pour cette possibilité d'influer sur le cours de la nature est bien illustrée, sur le mode critique, par *l'Ève future*, roman écrit en 1886 par Auguste Villiers de l'Isle Adam, dont le personnage principal est Thomas Edison, significativement assimilé par l'auteur dans son avertissement au lecteur, à une réincarnation de Faust poursuivant le rêve de l'immortalité et de l'éternelle jeunesse.

Enfin, la compréhension de l'essor du disque serait sans doute incomplète si l'on ne mentionnait pas les bouleversements politiques internes des états nations, mais aussi les grands changements géopolitiques de la fin du siècle. En effet, tandis qu'en Europe l'urbanisation provoque la lente disparition de la paysannerie et des cultures rurales, l'expansion territoriale à marche forcée des États-Unis aboutit à l'extermination des Indiens, et la colonisation des pays européens vient heurter de plein fouet les cultures autochtones d'Afrique et d'Asie. Il est frappant de constater que l'une des réponses données dès la fin du XIXe siècle à la disparition annoncée des cultures dites « traditionnelles » ou « primitives » est précisément la fixation pour l'éternité de leurs pratiques (chants, danses, coutumes diverses) sur les supports nouveaux qui apparaissent alors : appareil photographique, cinématographe et phonographe.

À l'évidence, l'enregistrement sonore répond aux besoins de construction patrimoniale des sociétés de la fin du XIXe siècle anxieuses de préserver une mémoire qui disparaît alors à grande vitesse sous les coups de boutoir de la modernité. C'est d'ailleurs l'un des éléments les plus curieux de son histoire, qui nous ramène à la question posée en ouverture de ce livre et fait tout l'intérêt de la perspective de long terme adoptée dans les cinq chapitres qui suivent : à ses débuts en effet, l'enregistrement sonore n'était pas destiné, du moins pas prioritairement, à la musique, mais à la conservation de la parole. Une fois l'objet mis au point, son usage musical s'imposera cependant dès avant 1914 (chapitre I), avant que l'entre-deux-guerres ne vienne confirmer son implantation solide dans l'ensemble du monde (chapitre II). Après la Deuxième guerre mondiale, il devient le support privilégié d'une culture musicale de masse qui traverse les frontières de plus en plus rapidement (chapitre III) et se caractérise notamment par un métissage généralisé (chapitre IV), avant d'entrer à partir de la décennie 1980 dans l'ère numérique et d'être frappé de plein fouet par la révolution Internet qui a bouleversé en quelques années l'ensemble du monde du disque, depuis le musicien jusqu'à l'auditeur en passant par les industriels (chapitre V).

I : LE TEMPS DES PIONNIERS

Au commencement était la parole

Contrairement à une idée reçue, l'histoire du phonographe ne commence pas en 1877 : l'appareil mis au point cette année par Thomas Edison, loin d'être une invention isolée, n'est que la partie la plus visible d'un ensemble de recherches menées depuis le début du XIXe siècle autour de la transcription de la parole humaine, recherches qui, à partir d'un tronc commun, se séparent dans les années 1880 pour donner naissance à trois branches distinctes : la sténographie, la phonétique et l'enregistrement sonore proprement dit.

La première acception du terme « phonographie » est en effet repérable dès 1808 : elle désigne alors les tentatives faites pour élaborer un système d'écriture simplifiée permettant « d'écrire aussi vite que l'on parle¹ » ; c'est l'ancêtre de la sténographie, une nouvelle technique mise en forme dans les années 1850 pour « suivre la parole d'un orateur et la noter² » ; elle débouchera dans les années 1880 sur l'invention et l'essor d'un outil spécifique, la machine à écrire, appelée au destin que l'on sait, mais dans un tout autre monde que celui de la musique.

Dans les années 1830, on repère un deuxième usage du terme « phonographie », qui renvoie à l'univers pédagogique : il s'agit d'une méthode d'apprentissage des langues étrangères à l'aide d'un système de notation chiffrée permettant de prononcer les mots avec le bon accent³ ; elle est rapidement appliquée également à l'étude des langues⁴. C'est cette acception du terme qui est consacrée par le dictionnaire Larousse, lequel définit en 1874 le phonographe comme un « auteur qui s'occupe de la prononciation figurée des mots⁵ ». Quelques années plus tôt, en 1867, l'Écossais Alexander Melville Bell a publié *Visible Speech*, écrit en collaboration avec son fils Alexander Graham Bell (qui inventera en 1876 le téléphone). Il s'agit d'un des ouvrages fondateurs d'une nouvelle discipline qui délaissera progressivement le terme « phonographie » pour adopter celui de « phonétique », dénomination qui s'impose avec la publication en 1877 du *Handbook of Phonetics* de l'Anglais Henry Sweet, l'année même où Edison met au point son premier phonographe. La création en 1886 de l'Association internationale de phonétique témoigne de la dynamique internationale qui donne naissance à cette nouvelle approche du langage. Pour quelque temps encore, phonétique et phonographie resteront synonymes, cette dernière étant définie comme une « science » dont l'objectif est de favoriser l'apprentissage de la lecture et de l'écriture afin de « centuple[r] le nombre des âmes humaines appelées à la jouissance des trésors de la civilisation⁶ ». À travers les nombreux ouvrages écrits sur ce thème dans les années 1870-1890 en France, on perçoit le lien entre

¹ *Phonographie, ou peinture des sons*, par R.M. Thibierge, Paris, 1808, Bibliothèque nationale de France (la plupart des documents d'archives cités dans ce livre en proviennent également).

² Jean-Jacques Thierry-Mieg, *Sténographie à pente unique, faisant suite à la phonographie. Système propre à suivre la parole d'un orateur*, Paris, 1853, p. 3.

³ Math Décrand, *Phonographie anglaise d'après les meilleurs auteurs*, Paris, 1834. Voir aussi M. et Mlle Thériat, *Le phonographe ou dictionnaire de la prononciation française à l'usage des étrangers*, Paris, Paris, 1856.

⁴ *Phonographie française. L'alphabet de la prononciation*, [sans nom d'auteur], Paris, 1871.

⁵ Félix Siry, *Le phonographe avant Edison*, Paris, 1900.

⁶ Michel Vion, *La phonographie et la langue française*, Paris, 1878.

l'apparition de ces dispositifs techniques permettant la notation de la parole, et le projet linguistico-politique de la III^e République naissante, qui veut faire reculer les patois en généralisant l'usage du Français et démocratiser l'enseignement, dans le cadre des lois Ferry de 1881 et 1882 sur l'obligation scolaire.

Enfin, la troisième acception du terme « phonographe », celle qui restera, désigne les multiples tentatives réalisées dans les premières décennies du XIX^e siècle pour conserver la parole sans passer par l'écriture. C'est ce principe qui guide le Français Léon Scott de Martinville, lorsqu'il met au point en 1857 le Phonautographe, ancêtre direct du phonographe : « pourra-t-on, entre deux hommes réunis dans un cabinet silencieux, faire intervenir un sténographe automatique qui conserve l'entretien dans ses plus minutieux détails, tout en s'accommodant à la vitesse de la conversation ? [...] L'improvisation de l'écrivain, lorsqu'elle surgit au milieu de la nuit, pourra-t-elle retrouver le lendemain, avec toute sa liberté, cette indépendance complète de la plume si lente à traduire une pensée toujours affaiblie dans sa lutte avec l'expression écrite ?¹ ». La conservation de la parole dans toute son authenticité est donc au cœur des recherches qui vont aboutir au phonographe. Le Paléophone de Charles Cros, et surtout le Phonographe d'Edison, seront les aboutissements de ce processus visant à traduire la parole plus justement que l'écrit. L'enregistrement sonore était né.

Cros, Edison, Berliner et les autres

L'année 1877 est un moment majeur dans cette histoire, car elle est marquée par la première expérience d'enregistrement de la voix humaine, réussie par Thomas Edison. Elle marque aussi le début d'une querelle de paternité entre Charles Cros et Thomas Edison, qui se termine rapidement à l'avantage du second.

Le Français Charles Cros représente l'archétype du pionnier visionnaire et intuitif mais qui, faute de temps, d'argent, de connaissances techniques suffisamment approfondies et d'opportunisme commercial bien compris, ne transforme pas l'essai qu'il a marqué. Né en 1842, il a manifesté très tôt un don et un goût particulier pour les langues, anciennes et vivantes ; en 1860, il est entré comme répétiteur à l'Institut des Sourds-muets de Paris puis a mené de front une double activité de poète et d'inventeur, effectuant des recherches dans le domaine de la télégraphie, de la photographie des couleurs, puis, à partir de 1876, de la reproduction du son. Le 30 avril 1877, Cros remet à l'Académie des Sciences de Paris un pli cacheté décrivant sa dernière invention, un appareil nommé paléophone dont l'objectif est de parvenir à une « photographie de la voix² ». Mais il ne parvient pas à obtenir le financement lui permettant de réaliser l'appareil.

Pendant ce temps, aux États-Unis, un autre chercheur, Thomas Edison, de cinq ans le cadet de Cros, tente également de percer le mystère de la reproduction sonore. Vendeur de journaux à douze ans, il s'est passionné très tôt pour la télégraphie et est entré en 1864 à la compagnie Western Union où il a poursuivi des recherches sur le télégraphe et le téléphone, qui l'amènent à s'intéresser à la reproduction du son. C'est en cherchant à réaliser un système pour transcrire les télégrammes que se précise l'idée du phonographe, au mois d'août 1877. À ce stade, aucune machine n'a encore été construite, contrairement à ce qu'affirme une note manuscrite ajoutée des années après par Edison dans ses carnets de laboratoire à la date du 12 août 1877³. Mais Edison est sur le point d'aboutir, et le fait savoir dans un article paru dans la

¹ Cité dans André Coeuroy et G. Clarence, *Le phonographe*, Paris, Kra, 1929, p. 14.

² Louis Forestier, *Charles Cros, L'homme et l'œuvre*, Paris, Minard, 1969.

³ Paul Charbon, *La machine parlante*, éd. Jean-Pierre Gyss, 1981, p. 40.

revue de vulgarisation *The scientific American* le 17 novembre 1877. Charles Cros a manifestement lu cet article, puisque, soucieux de faire reconnaître son antériorité, il demande alors à l'Académie des sciences l'ouverture de son pli, ce qui est fait le 3 décembre 1877. Mais Edison a achevé son appareil exactement au même moment et les premiers essais, concluants, sont immédiatement protégés par une demande de brevet que dépose Edison le 24 décembre aux États-Unis, complétée par une deuxième le 15 janvier 1878 en France, où le terme de phonographe est utilisé pour la première fois. Le 7 juin 1878, Edison prend un nouveau brevet, le plus important, où son appareil est décrit en détail. En mars, il est venu en France présenter son appareil devant l'Académie des sciences. Le 22 avril, il en donne la première présentation publique à la salle de conférences du boulevard des Capucines à Paris ; les jours suivants ont lieu des séances payantes qui remportent un franc succès.

Le dépit est alors grand chez les Français qui s'intéressent à la question : en 1878, Pierre Giffard se désole que Cros n'ait pas pu ou su réaliser la machine qu'il a décrite : « il est fâcheux que M. Ch. Cros se soit, comme on dit vulgairement, endormi sur le rôti. Notre pays aurait eu la gloire d'une invention merveilleuse [...], tandis que l'Américain Edison a eu l'ingénieuse idée d'apporter une gloire nouvelle à celle qu'ont apporté à la jeune Amérique une foule d'hommes déjà célèbres et surtout pratiques, nés sur ce territoire où le principe qui fait la loi est le fameux 'time is money'¹ ». Au cours des années suivantes, diverses voix peuvent bien tenter de soutenir Cros dans son combat pour faire reconnaître l'antériorité de sa découverte et présenter Edison comme un suiveur², rien n'y fait : le phonographe est, et restera une invention américaine, protégée par l'arme imparable du brevet, qui devient en cette fin de siècle une référence incontournable dans toutes les innovations technologiques. Dès les années 1880, la course aux brevets fait rage des deux côtés de l'atlantique au fur et à mesure que le potentiel commercial de la machine parlante se confirme. Dans ce domaine comme dans d'autres (l'aviation par exemple), l'Amérique marque ici un point décisif dans la compétition technologique qui, dès 1900, la porte à la première place dans l'économie mondiale. Charles Cros ne se remettra jamais de ce qu'il considère comme une injustice : dans les années 1880, il sombre dans l'acoolisme et meurt, oublié et misérable, en 1888.

Pendant ce temps, Edison ne reste pas inactif : après avoir présenté sa machine au public américain et canadien³ au début de l'année 1878, la première présentation de grande ampleur au public européen a lieu à l'Exposition internationale d'électricité de Paris en 1881, où est également célébrée la découverte de l'éclairage artificiel, et en particulier de l'ampoule à incandescence qui, avec le phonographe, restera l'invention la plus connue d'Edison. Mais c'est surtout auprès des visiteurs des expositions universelles de Paris en 1889 et 1900 (entre 23 et 32 millions selon les estimations⁴) que le phonographe Edison, dans ses versions successives, connaît son premier grand succès public, constituant une des attractions principales des expositions.

Edison et Cros ne sont cependant pas les seuls acteurs du développement de l'enregistrement sonore. De part et d'autre de l'Atlantique en effet, toutes les recherches menées par de nombreux inventeurs vont aboutir au perfectionnement de la machine au cours des années 1880. Citons notamment les travaux de l'Écossais Alexander Graham Bell, de son cousin Chichester A. Bell, et de l'Américain Charles Sumner Tainter. Alexander Graham Bell, fils du fondateur de la phonétique, comme nous l'avons vu plus haut, s'est installé aux États-Unis en

¹ Pierre Giffard, *Le phonographe expliqué à tout le monde. Edison et ses inventions*, Paris, 1878.

² Emile Gautier, *Le phonographe, son passé, son présent, son avenir*, Paris, Flammarion, sd. [vers 1900] ; voir aussi Félix Siry, *Le phonographe avant Edison*, Paris, 1900.

³ Helmut Kallmann, Gilles Potvin, Kenneth Winters, *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1983, p. 317.

⁴ Pascal Ory, *L'expo universelle*, Bruxelles, Complexe, 1989, p. 111 ; Christophe Prochasson, *Les années électriques*, Paris, La Découverte, 1991, p. 86.

1870 et y poursuit les recherches qui vont aboutir à son invention majeure en 1876 : le téléphone. En 1880, le gouvernement français lui décernera pour cette découverte le prix Volta (récompensant une avancée dans le domaine de l'électricité), doté de 50 000 francs, que Bell investit dans l'amélioration de son laboratoire de recherche. Avec son cousin et Tainter, ils travaillent à une version améliorée du phonographe Edison, qui est mise au point en 1885 sous le nom de graphophone. Son innovation essentielle est de remplacer la feuille d'étain qui, dans le phonographe Edison, recouvrait le cylindre sur lequel était gravée la voix, par de la cire. Les deux inventeurs le protègent aussitôt par un brevet.

Mais le personnage majeur des années 1880, dont le nom a été quelque peu éclipsé par Edison, est bien l'allemand Émile Berliner. Né en 1851, il a émigré aux États-Unis en 1870. Stimulé par les découvertes de Bell et de l'allemand Reis, il s'est intéressé lui aussi au téléphone et a travaillé pour la compagnie Bell à partir de 1877. En 1887, il perfectionne le phonographe et le graphophone, et met au point le gramophone, dont l'innovation principale consiste à graver le son sur un disque plat au lieu d'un cylindre. C'est également lui qui met au point le procédé de la galvanoplastie, qui va permettre la reproduction industrielle du disque. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, cylindre et disque plat sont en concurrence, avant que le disque ne s'impose comme standard mondial. Dès 1889, Berliner va présenter son invention en Europe, notamment en Allemagne.

Du patrimoine parlé au loisir musical

À ses débuts, le phonographe n'est autre qu'une machine destinée à la reproduction de la parole : c'était l'objectif de Cros, mais aussi celui d'Alexander Graham Bell, qui dirigeait aux États-Unis une école de rééducation pour sourds, et dont l'idée était, au départ, de créer un oscillographe mécanique pour tracer sur du papier les courbes de la voix et ainsi permettre l'éducation des sourds-muets, ou bien corriger les défauts de prononciation chez les bègues. Quant à Edison, partiellement sourd et peu amateur de musique, son invention était avant tout destinée à un usage administratif et constitue bien plus l'ancêtre du dictaphone que du tourne-disque : lorsqu'il publie en juin 1878 dans la *North American Review* un article énumérant les usages potentiels de son invention, il cite en effet d'abord « l'écriture de lettres [...] sans l'intervention d'un sténographe », mais aussi la réalisation de livres sonores pour les aveugles et l'enseignement de l'élocution. La musique ne vient qu'en quatrième position, même si Edison pressent que ce sera sans doute un usage important¹. Il reste que les premiers phonographes commercialisés par Edison et le tandem Tainter/Bell sont des outils destinés à dicter des messages ou des lettres, à un moment où les entreprises américaines en pleine croissance connaissent une révolution organisationnelle qui se traduit par l'apparition de nouvelles formes d'organisation du travail² : c'est alors que machines à écrire, téléphones et autres dictaphones s'imposent dans leurs services commerciaux, mais aussi dans l'administration ou le secteur tertiaire en pleine expansion (banque, assurances, etc.). C'est avant tout à ce monde-là que pense Edison lorsqu'il envisage les applications commerciales de sa découverte. Et s'il ne néglige pas les usages musicaux, comme le montre son installation à l'Exposition universelle de 1889 d'un stand de phonographes pour écouter de la musique, il mise plutôt dans l'immédiat sur la dimension ludique, présentant également à l'exposition un

¹ Sophie Maisonneuve, « De la 'machine parlante' au disque : une innovation technique, commerciale et culturelle », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, octobre-décembre 2006, pp. 17-31 ; *De la "machine parlante" au disque: genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2007.

² Olivier Zunz, *L'Amérique en col blanc. L'invention du tertiaire : 1870-1920*, Paris, Belin, 1990.

prototype de poupée parlante renfermant un phonographe que l'on peut actionner par une manivelle. Trop fragile pour résister à des mains enfantines, celle-ci n'aura cependant pas le succès escompté.

En Europe, le premier usage assigné au phonographe consiste à recueillir la parole des grands hommes et à conserver le patrimoine oral : ainsi le 17 février 1891, Gustave Eiffel, à qui Edison avait fait cadeau d'un phonographe à l'Exposition universelle de 1889, enregistre-t-il la voix de l'écrivain Ernest Renan, dans ce qui constitue l'un des plus anciens enregistrements réalisés en France¹. Plus généralement, entre 1890 et 1940, on observe dans le monde entier le développement d'archives phonographiques à vocation à la fois scientifique et patrimoniale : à Paris, une collection d'enregistrements est présentée à l'Exposition universelle de 1889, précédant la fondation en 1900 du musée phonétique de la Société d'anthropologie de Paris ; en Allemagne, le musée de la parole de Berlin est fondé en 1891 ; dans l'Empire austro-hongrois, l'Académie des Sciences de Vienne adopte en 1899 un programme de collecte de phonogrammes pour les études linguistiques et musicologiques. C'est sur ce modèle que seront fondées en 1911 les Archives de la Parole de l'université de Paris, financées par la firme Pathé ; la même année, les premières archives phonographiques russes sont créées à St Petersburg. Toutes ces institutions caressent le même rêve : fixer dans la cire, pour l'éternité, la parole des hommes, célèbres ou non ; en effet, si les grands discours sont des morceaux de choix, la collecte s'intéresse également aux folklores ou aux dialectes traditionnels en voie de disparition. Le phonographe est, d'emblée, un auxiliaire méthodologique et technique pour l'ethnologie et l'anthropologie en voie de constitution et de professionnalisation : dès 1890, peu après l'écrasement des derniers foyers de résistance indienne, les anthropologues américains entreprennent la collecte de chants et de rituels des tribus soumises. Jesse Walter Fewkes à l'université de Harvard² et Franz Boas à celle de Columbia, sont les principaux initiateurs de ce mouvement, réalisant des enregistrements auprès de tribus indiennes aux États-Unis et au Canada ; le mouvement fait des émules, puisqu'à partir de 1910, l'ethnologue canadien Marius Barbeau part recueillir les chants des Indiens du Grand Nord. En France, c'est la collecte des patois qui se développe, alors que disparaissent peu à peu des cultures rurales séculaires sous les coups de boutoir de l'urbanisation, de l'industrialisation et de l'exode rural ; l'exemple le plus connu est celui de la mission Ferdinand Brunot dans les Ardennes en 1912³. Le processus se poursuivra dans les années suivantes avec des missions ethnographiques dans les différents pays colonisés. À chacune de ces expéditions, phonographe, cinématographe et appareil photographique font partie des outils de l'ethnologue, au même titre que les carnets de notes. À la fin des années 1920, ce mouvement international aboutira notamment à l'organisation du premier Congrès international de folklore, dont les participants interpellent les gouvernements sur la nécessité de mener une collecte pour sauvegarder les musiques traditionnelles de tous les pays ; celle-ci sera entamée à partir de 1929 sous l'égide de l'Institut international de coopération intellectuelle de la Société des Nations⁴. En France, la première concrétisation de ce mouvement sera la création en 1932 par André Schaeffner de la phonothèque du Musée d'ethnographie du Trocadéro, destinée à recueillir les enregistrements réalisés au cours de la mission Dakar-Djibouti dirigée par Marcel Griaule.

¹ « 1891 : La voix d'Ernest Renan enregistrée par Gustave Eiffel », *Gallica*, gallica.bnf.fr/anthologie/notices/01253.htm, consulté le 30 août 2007. Ce document est le plus ancien enregistrement conservé par le département de l'audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France.

² Anthony Seeger & Louise S. Spear (eds), *Early Field Recordings. A Catalog of Cylinder Collections at the Indiana University Archives of Traditional Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

³ Pascal Cordereix, « Ferdinand Brunot, le phonographe et les 'patois' », *Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-3^è trimestres 2001, pp. 39-54.

⁴ Institut International de Coopération Intellectuelle, *Musiques et chansons populaires*, Paris, 1934.

Toutefois, même si la préoccupation patrimoniale s'impose comme un usage non négligeable de l'enregistrement sonore (et le restera jusqu'à nos jours), il apparaît rapidement qu'elle n'est pas commercialement la plus porteuse, tout comme les usages administratifs. Les premiers industriels du phonographe vont donc rapidement se tourner vers d'autres applications, en particulier la musique. De la parole à la musique, il n'y a en effet qu'un pas, et la fonction envisagée par Edison en 1878 va peu à peu se développer. Dans un premier temps, le phonographe n'apparaissait pas bien placé pour être un médium de diffusion musicale. Le téléphone semblait bien plus adapté, et les auditions téléphoniques réalisées lors de l'Exposition internationale d'électricité de 1881 avaient été un vrai succès : on y avait installé des salons équipés de téléphones reliés aux salles de l'Opéra-garnier et de l'Opéra-comique, ce qui permettait d'écouter les spectacles qui y étaient donnés¹. Pendant quelques années, cet usage du téléphone connaît une certaine vogue, avant de tomber en désuétude, tandis que le phonographe s'impose comme le médium musical par excellence.

C'est à la fin des années 1880 que germe l'idée d'enregistrer de la musique sur des cylindres et de les placer dans des machines payantes. Cet ancêtre du juke-box rencontre un succès immédiat qui va inciter les sociétés à commercialiser des cylindres musicaux dès 1889. Pour promouvoir leur trouvaille, les sociétés américaines organisent des séances publiques d'écoute de musique enregistrée sur cylindre et placent leurs machines à sous dans les endroits publics (gares, bâtiments publics, etc.). Le phonographe quitte alors, lentement mais sûrement, l'univers administratif pour devenir un objet de loisir musical, à la scène d'abord, à la maison ensuite. En effet, les premiers à tirer parti de l'usage du phonographe sont les directeurs de cafés-concerts puis de music-hall, divertissements en plein essor depuis les années 1880 en Europe et aux États-Unis, et où la musique occupe un rôle important. Les spectacles de music-hall, organisés en séquences courtes alternant chansons, sketches et attractions comiques, s'accommode parfaitement du format du nouveau médium, la durée d'audition d'un cylindre enregistré n'excédant pas deux minutes. Dès 1893, le public du Moulin Rouge à Paris peut écouter des chants sur les phonographes Edison. Par ailleurs, l'appareil commence aussi à se faire entendre sur les champs de foire ou dans les fêtes foraines, comme son cousin le cinématographe mis au point en 1895. Dès septembre 1894, deux jeunes entrepreneurs, les frères Charles et Émile Pathé, font leurs premières démonstrations de phonographes Edison, avant d'étendre leur affaire et de louer leurs appareils à des forains. Dans les années 1890, il ne sera pas rare d'entendre au Jardin d'acclimatation une séance d'écoute d'enregistrements phonographiques. Il faut signaler également que la musique enregistrée est utilisée pour la sonorisation des premiers films : cette liaison intime entre le phonographe et le cinématographe au cours de ses premières années d'existence est symbolisée par la firme Pathé, qui mènera de front les deux activités : Charles s'occupe du cinéma, Émile du phonographe. C'est seulement en 1919 que seront créées deux sociétés distinctes.

Les débuts d'une industrie

Au cours de la décennie 1890, le phonographe s'achemine donc vers la fonction d'objet de loisir, qui franchit un pas en 1896 avec la mise au point par Edison d'un appareil destiné à l'usage domestique qui va largement supplanter les boîtes à cylindres installées dans les endroits publics et ouvrir des perspectives immenses à l'industrie discographique naissante. L'invention du phonographe s'est en effet immédiatement accompagnée de la création de compagnies destinées à l'exploitation commerciale du nouvel appareil. Cette exploitation

¹ Pierre Aulas, *Les origines du téléphone en France (1876-1914)*, Paris, ADHE éditions, 1999.

comprend deux volets : la production d'appareils de lecture, et la production de cylindres ou de disques sur lesquels la musique est enregistrée. Dès avril 1878, Edison a lancé le mouvement en fondant la Edison Speaking Phonograph Company. Mais au début des années 1880, absorbé par la réalisation de réseaux d'électricité dans plusieurs grandes villes des États-Unis (notamment New York), il délaisse le phonographe. Ses concurrents en profitent pour investir le créneau : c'est le cas des cousins Bell qui, avec Tainter, créent en 1886 l'American Graphophone Company, devenue en 1888 la Columbia Phonograph Company. De son côté, Berliner commercialise ses premiers disques l'année suivante en Allemagne, et fonde aux États-Unis sa société, la Berliner Gramophone Company avec ses associés Alfred Clark et Frederick Gaisberg en 1895, tandis que des filiales sont créées en Angleterre, en Allemagne et en France en 1898.

Constatant les avancées réalisées par ses concurrents, et devenu conscient des potentialités commerciales du phonographe, Edison revient dans la course en 1888 en créant un nouvel appareil plus perfectionné. En juillet 1888, il crée la North american phonograph company pour commercialiser des cylindres enregistrés ainsi que les machines qui en permettent l'audition. En 1896, il met sur le marché le premier phonographe destiné à l'usage domestique. La même année, Berliner résout définitivement les problèmes techniques rencontrés par la première version de son gramophone à disque plat. Le processus d'industrialisation du phonographe est lancé, provoquant une concurrence acharnée entre les différentes compagnies et une course à l'innovation technologique qui ne cessera plus jusqu'à nos jours.

En Europe, l'industrie du disque se développe avec quelques années de décalage, vers 1893-1895. En France, après le succès de son appareil à l'Exposition universelle de 1889, Edison est le premier à déposer une marque de phonographe en 1893¹. Mais la même année, L'horloger Henri Lioret réalise son propre modèle et crée en 1895 la première société française destinée à commercialiser son invention intitulée lioretograph, l'absence d' « e » final contribuant à donner à l'appareil un air américain susceptible d'augmenter son potentiel commercial : aux yeux des Français en effet, depuis l'Exposition, phonographe et Edison sont deux termes synonymes. Lioret installe son usine dans le XIV^e arrondissement de Paris² et au cours des années 1893-1900, il apporte de nombreux perfectionnement au phonographe et au cylindre, jetant les bases d'une production industrielle en France, ainsi que d'une politique commerciale avisée faisant un usage important de la publicité.

Parmi ses employés figure le jeune Charles Pathé³, qui, après quelques démonstrations dans les fêtes foraines, se met rapidement à son compte pour commercialiser des phonographes et des cylindres américains : en décembre 1897, il crée avec son frère Émile la Compagnie générale des cinématographes, phonographes et pellicules, qui vend des phonographes Edison avant de développer ses propres modèles⁴. Enfin, en 1898 naît la Compagnie française du gramophone, filiale de la Gramophone de Berliner. En 1899, ces trois firmes, dont les dirigeants se sont enrichis en quelques années, dominent le marché français, au milieu d'un nombre important de manufacturiers de petite taille. À partir de 1900, Pathé affirme sa domination sur les deux autres, Lioret notamment se retirant de la course en 1905 en raison du prix de revient trop élevé de ses machines et de son catalogue trop restreint dont les vedettes sont absentes. Quant à la Compagnie française du gramophone, son répertoire plus élitiste que

¹ Henri Chamoux, *Recueil des dépôts de marques phonographiques effectués en France de 1893 à 1940 : documents de l'INPI* (2 vol.), Corbeil-Essonnes, 1996-1998.

² Julien Anton, *Henri Lioret, un horloger pionnier du phonographe*, Varange, CIREs, 2006.

³ Horace Hurm, *La passionnante histoire du phonographe, suivie de la première méthode pour en jouer avec art*, Paris, 1943, p. 39.

⁴ Gilbert Humbert, *Panorama des cylindres et premiers disques Pathé chantés et parlés, 1898-1910*, Bibliothèque nationale de France, 1995.

celui de Pathé (elle enregistre beaucoup d'interprètes de musique classique) la cantonne loin derrière sa concurrente. Le paysage français de l'industrie du disque est désormais planté : il ne variera plus guère jusqu'à la crise économique de 1929.

Entre 1895 et 1910, le marché démarre, stimulé par les innovations techniques et notamment la mise au point des appareils destinés à l'usage domestique. Le pari lancé par les industriels se révèle justifié : il existe une demande pour le phonographe. Alors qu'en 1900, le nombre d'appareils est estimé à 500 000 aux États-Unis, il grimpe à 2,5 millions en 1910¹. Mais surtout, les méthodes de la production en grande série existent désormais : entre 1899 et 1903 selon les marques, le procédé de moulage des cylindres a été mis au point. Avant son invention, les cylindres n'étaient pas reproductibles, et les musiciens devaient enregistrer autant de fois les pièces qu'il y avait de cylindres à produire, ce qui les obligeait à des séances d'enregistrement harassantes au cours desquelles ils interprétaient de nombreuses fois le même morceau devant plusieurs appareils enregistreurs reliés par des tubes en caoutchouc. Avec le procédé de moulage des cylindres, ce sont les portes de la production de masse qui s'ouvrent. Quant à Berliner, lorsqu'il a mis au point le disque plat en 1887, il l'a conçu dès le départ, contrairement à Edison, comme un produit reproductible en série, inventant notamment le système de la matrice qui permet de reproduire les disques en série à partir de l'enregistrement original. Une fois l'objet définitivement au point à la fin des années 1890, le passage à la production en grande série ne sera qu'une formalité. Au tout début du XXe siècle, deux systèmes d'écoute cohabitent : le cylindre (produit par Columbia, Pathé et Edison), qui s'écoute sur un phonographe, et le disque plat (produit par Victor et Gramophone, mais aussi Columbia, présente sur les deux supports), qui s'écoute sur un gramophone. Plus maniable, de meilleure qualité sonore et plus adapté à la production industrielle, le disque plat tournant à 78 tours par minute s'impose comme standard mondial au cours de la décennie 1910 ; il le restera jusqu'à l'apparition du microsillon à 33 tours en 1948. Après l'abandon du cylindre par Columbia en 1910, Pathé, qui s'est mis tardivement au disque (en 1906), est la seule grande compagnie au monde à produire encore les deux supports.

Après une décennie 1890 marquée par des luttes féroces entre les compagnies, le marché mondial du début du XXe siècle apparaît dominé par cinq grandes firmes : trois américaines (Edison, Columbia et Victor, celle-ci ayant été créée en 1901 à la suite d'un conflit entre Berliner et ses associés), une française (Pathé) et une germano-britannique (la Gramophone d'Emile Berliner). En 1899, on peut estimer à 15 000 par jour le nombre de cylindres vendu sur l'ensemble des principaux pays (France, Grande Bretagne, Allemagne, États-Unis, Russie), soit entre 5 et 6 millions sur l'ensemble de l'année². La croissance s'accélère au cours de la décennie 1910 : dans les dix premières années du siècle, Pathé produit entre 3 et 5 millions de cylindres par an³, et à la veille de la guerre de 1914-1918, l'ensemble du marché mondial est estimé à 50 millions de cylindres ou disques vendus. Il n'est pas limité aux États-Unis et à l'Europe occidentale : à la même date, il se vend en effet 15 millions de disques par an en Russie, où toutes les grandes compagnies ont des succursales⁴. Elles en ont également dans de nombreux autres pays : c'est le cas d'Edison, mais aussi de la Gramophone, qui a créé en 1897 une succursale au Canada et y commercialise en 1900 les premiers disques d'artistes canadiens. La Gramophone est présente également dans les grands pays d'Europe, et jusqu'en

¹ Patrice Flichy, *Une histoire de la communication moderne*, Paris, La découverte, 1991, p. 105.

² *Le phonographe multiplex, inventé par M.J. Castelin*, Paris, 1899.

³ Henri Chamoux, « La production des cylindres chez Pathé », *Bulletin de l'AFAS*, n° 14 (automne 1999), 15 (hiver 1999), 16 (printemps-été 2000), 17 (automne 2000).

⁴ Pekka Gronow & Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry*, London/New York, Cassell, 1998, p. 19.

Finlande, où elle enregistre ses premiers disques en 1901¹. Ses responsables parcourent le monde entier pour enregistrer des artistes locaux et confier la commercialisation des disques à des représentants agréés². Quant à Pathé, elle développe également un réseau dense de succursales, en particulier en Europe, dans l'Empire russe et en Extrême orient : en 1904 sont créées celles de Moscou, New York, Bruxelles, puis, l'année suivante, celles de Berlin, Vienne et Saint-Petersbourg, tandis qu'en 1906, la compagnie s'étend à Amsterdam, Barcelone, Milan, Londres, Odessa, et probablement en Chine. En 1907, la succursale de New York devient une société distincte, signe de l'importance croissante du marché américain, tandis que sont créées des succursales à Rostov, Kiev, Budapest, Calcutta, Varsovie, Singapour, Alger et Hong Kong. Victor, Columbia et Gramophone ouvrent également des bureaux dans les principaux pays asiatiques entre 1900 et 1910 (Japon, Philippines, Corée, Chine), notamment à partir des possessions anglaises Singapour et Hong Kong qui, en raison de leur prospérité économique, voient se développer une clientèle pour le phonographe³. Les territoires coloniaux sont donc dès le début des points d'appuis importants dans le processus d'internationalisation de l'industrie du disque, et si la majorité de la clientèle y est d'origine occidentale, il y a incontestablement une demande de la part des classes moyennes locales, comme le montre notamment l'existence chez Pathé de catalogues entiers de musiques traditionnelles enregistrées à destination des populations autochtones, que ce soit en Chine, Au Moyen-Orient ou en Russie⁴. Plus à l'Est encore, le Japon, qui est resté fermé à tout contact avec l'Occident depuis le XVI^e siècle, s'ouvre au monde extérieur en 1867 lorsque l'empereur Mutsuhito inaugure l'ère Meiji qui marque le début d'un processus de modernisation accélérée par imitation des pays industrialisés ; le disque va y jouer sa part en contribuant à renouveler la musique japonaise par l'introduction de la musique occidentale. Les premiers phonographes en provenance d'Amérique sont arrivés en 1886, et les compagnies anglaises et américaines ont installé des succursales non seulement pour exporter de la musique occidentale, mais aussi pour réaliser des enregistrements de musique japonaise, en attendant la création en 1909 des premières compagnies discographiques japonaises, la Nichibeï et la Tochiku⁵. Au Moyen orient, le disque commence aussi à se diffuser au début du XX^e siècle, dans les pays sous domination française et britannique : en Égypte par exemple, Gramophone et Columbia s'implantent avant 1910⁶. À la veille de la Première guerre mondiale, le marché du disque est donc, quoiqu'à des degrés divers, véritablement mondial. Entérinant la croissance de ce secteur, la législation sur le droit d'auteur s'adapte : aux États-Unis, elle inclut à partir de 1909 les œuvres enregistrées, ce qui permet de rémunérer les compositeurs dont on enregistre les œuvres. Peu à peu, les autres pays se doteront de législations similaires.

¹ Pekka Gronow, « The Record Industry in Finland, 1945-1960 », *Popular Music*, 14-1, 1995, pp. 33-53.

² Frederick W. Gaiberg, *The Music Goes Round*, New York, 1942.

³ Tan Sooi Beng, « The 78 RPM Record Industry in Malaya prior to World War II », *Asian Music*, XXVIII-1, fall/Winter 1996/97, pp. 1-41.

⁴ Ludovic Tournès, « Jalons pour une histoire internationale de l'industrie du disque : expansion, déclin et absorption de la branche phonographique de Pathé (1898-1936) », in Jacques Marseille et Patrick Eveno (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, ADHE éditions, 2002, pp. 465-477.

⁵ Luciana Galliano, *Yogaku. Japanese Music in the Twentieth Century*, Lanham/London, The Scarecrow Press, 2002, p. 107.

⁶ Ali Jihad Racy, « Record Industry and Egyptian Traditional Music (1904-1932) », *Ethnomusicology*, 20-1, 1976, pp. 23-48.

Premiers succès, premières vedettes

Au tournant du siècle, un véritable répertoire discographique est en voie de constitution : en 1900, la compagnie Gramophone possède 5 000 titres à son catalogue, tandis qu'en 1912, le catalogue Pathé comprend, si l'on inclut la production locale de ses succursales, 20 000 titres en toutes langues¹. Bien que le phonographe ait été utilisé originellement sur les champs de foire, les producteurs ont misé sur l'éclectisme du répertoire dès l'instant où l'on est entré dans la phase de production industrielle. L'arrivée du moulage des cylindres permet aux compagnies de dégager du temps et des budgets pour élargir le répertoire enregistré ; elles diversifient ainsi leur public potentiel, essentiellement constitué par la petite et moyenne bourgeoisie à la recherche de nouvelles pratiques culturelles. Les catalogues offrent donc un choix varié : Pathé a ainsi réalisé dès 1896 ses premiers airs d'opéra, qui cohabitent avec des enregistrements d'opéra-comique, des airs de café-concert ou de music-hall, mais aussi des marches militaires et des valse². Dès le début du XXe siècle, certaines œuvres du répertoire classique font par ailleurs l'objet d'enregistrements complets : ainsi *Carmen* de Georges Bizet, réalisé sur 28 disques en 1912³. D'autre part, quel que soit le répertoire enregistré, Pathé, qui possède un orchestre attitré, fait souvent appel aux musiciens de l'Opéra pour interpréter des œuvres. L'invention du disque et sa commercialisation concernent donc tout le spectre de la production musicale : avec le disque, la musique populaire et, à un degré moindre, la musique classique, entrent dans l'ère de l'économie culturelle de masse.

Pour faire venir le public, les compagnies discographiques comprennent vite qu'elles doivent enregistrer des vedettes : dès 1901 ont eu lieu les premières tentatives d'enregistrement en public au Metropolitan Opera de New York. En Europe, la compagnie Gramophone tente en vain d'enregistrer le pape Léon XIII en 1902 ; mais elle n'est pas venue à Rome pour rien puisqu'elle en repart avec des enregistrements de l'un des derniers castrats, Alessandro Moreschi, réalisés dans la Chapelle Sixtine. Mais c'est surtout avec le jeune ténor italien Enrico Caruso (1873-1921) que l'industrie du disque tient sa première vedette. Dès 1901, ce ténor prometteur est inscrit au catalogue Pathé, qui, à la suite d'un accord avec une compagnie italienne qui l'avait déjà enregistré, distribue ses disques en France⁴. Mais le véritable démarrage de la carrière discographique de Caruso a lieu l'année suivante, lorsque Frederick Gaisberg, de la Gramophone Company, fait le déplacement à Milan pour l'écouter, et décide immédiatement de l'enregistrer. Au même moment, Caruso est engagé par le Metropolitan Opera de New York ; il s'installe dès lors aux États-Unis, où la marque Victor le prend sous contrat en 1904. Il amorce alors parallèlement à la scène la première grande carrière discographique de l'histoire de la musique, enregistrant jusqu'à sa mort prématurée en 1921 près de 400 disques, dont l'un des plus connus est l'air *Vesti la giubba* extrait de l'opéra *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo. Ces enregistrements lui assurent à la fois gloire et fortune, de sorte que l'on peut considérer Caruso comme la première star internationale du disque. Ajoutons que sa gloire lui survivra, puisque ses enregistrements les plus fameux n'ont pas cessé d'être réédités jusqu'à nos jours.

Dans le sillage de Caruso, de nombreux solistes d'opéra enregistrent dans les premières années du XXe siècle. Il faut dire que les airs d'opéra constituent un matériau de choix pour les compagnies discographiques, car elles s'adaptent bien aux conditions d'enregistrement très rudimentaires de l'époque. Il faut les évoquer rapidement pour comprendre les nouvelles conditions d'exercice du métier de musicien introduites par l'apparition de l'enregistrement sonore. D'abord, l'interprète doit se placer devant le cornet d'enregistrement et assez jouer

¹ Pathé, *Répertoire marocain*, 1912.

² Pathé, *Catalogue des cylindres enregistrés*, 1900.

³ Pathé, *Répertoire des disques de 35 cm à saphir*, janvier 1912.

⁴ Daniel Marty, *Histoire illustrée du phonographe*, Lausanne, Edita, 1986, p. 144.

fort pour que le signal sonore soit correctement gravé sur la cire par le stylet, mais pas trop non plus, sous peine de faire sortir ce dernier du sillon en cours de gravure. D'autre part, les instruments à fréquences très graves ou très aiguës, tels que le violon ou le piano, passent mal à l'enregistrement, sans parler des orchestres entiers, dont tous les membres doivent se grouper autour du cornet pour interpréter l'œuvre et jouer dans sa direction, ce qui oblige certains instrumentistes à une gymnastique inhabituelle : ainsi les cors d'harmonie doivent-ils, pour diriger leur pavillon vers le cornet d'enregistrement, tourner le dos au chef d'orchestre et placer sur leur instrument un miroir pour pouvoir suivre ses indications !¹ On imagine l'ambiance quelque peu surréaliste qui a dû régner dans les studios Victor de New York le 6 janvier 1910, lorsque Caruso, accompagné de la soprano Frances Alda, enregistra l'air du *Miserere* extrait du *Trovatore* de Giuseppe Verdi avec l'orchestre du Metropolitan et son chœur, soit plusieurs dizaines de musiciens... Enfin, il faut signaler que la température qui règne dans les studios est élevée (plus de 30 degrés) afin que les disques en cire soient suffisamment mous pour que le stylet de gravure puisse tracer les sillons. Avec une telle chaleur, les interprètes se fatiguent vite et les instruments se désaccordent régulièrement.

Considérant toutes ces contraintes, les chanteurs font partie des musiciens qui s'adaptent le mieux au studio : les fréquences de la voix humaine, surtout dans le registre ténor, sont bien acceptées par les appareils d'enregistrement ; la position du chanteur face au cornet est aisée ; quant à la chaleur, elle est moins nuisible aux cordes vocales qu'à celle du piano ou du violon, même si la température perturbe la respiration des chanteurs. Malgré les conditions de travail précaires pour les artistes, les enregistrements d'airs d'opéra vont donc se multiplier dès avant 1914, les plus grandes voix de l'époque y prêtant leur concours : les sopranos italiennes Nellie Melba, Adelina Patti, le baryton Mattia Battistini, ou encore la basse russe Fédor Chaliapine. En France, où l'opéra est alors le genre musical le plus coté, Félicia Litvinne et Charles Rousselière enregistrent de nombreux disques à partir de 1903.

Le répertoire populaire n'est pas en reste, les artistes du café-concert et du music-hall constituant naturellement un vivier de choix pour les compagnies discographiques. De nombreuses vedettes américaines, anglaises et françaises sont ainsi enregistrées à partir des années 1890, comme les chanteurs américains Billy Murray, Will Dennis ou Edward Favor². En France, les frères Pathé engagent en 1896 une valeur montante du café-concert, le chanteur Charlus, pour enregistrer, mais également pour constituer le répertoire de café-concert de la marque. La carrière de Charlus prend dès lors une autre tournure, son investissement dans le phonographe le conduisant à délaisser la scène. Il mènera une intense activité discographique jusqu'en 1914, avant de réduire ses activités (son ultime enregistrement date de 1930). Le nombre de ses enregistrements donne une autre idée des contraintes imposées aux artistes en ces premiers temps du phonographe : Charlus a enregistré 1 700 références pour le compte de Pathé. Mais elles ne constituent que la face cachée de l'iceberg : en réalité, il a chanté près de 80 000 fois devant le cornet jusqu'en 1914, répétant jusqu'à 2 000 fois la même chanson avant que ne soit mis au point le système de moulage des cylindres. Il connaîtra un succès discographique important en interprétant le répertoire des chansons d'Aristide Bruand, de Paulus ou encore de Mayol. Par ailleurs, sa constitution du répertoire de café-concert pour Pathé s'apparente au travail d'un directeur artistique avant la lettre. Il introduit ainsi dans les studios de la marque ses collègues Fragon, Dranem ou encore Yvette Guilbert³. Cette dernière est déjà une vedette internationale du music-hall et a déjà réalisé ses premiers

¹ Olivier Mabile, *L'enregistrement acoustique d'opéra en France (1896-1926) : étude discographique*, mémoire de DEA, Université Paris-I Panthéon Sorbonne, 2004.

² Tim Gracyk & Frank Hoffmann, *Popular American Recording Pioneers (1895-1925)*, New York, The Haworth Press, 2000.

³ Charlus, « mémoires », in : *Du temps des Cerises aux Feuilles mortes*, chanson.udenap.org/fiches_bio/charlus/charlus_memoires.htm, consulté le 30 août 2007.

enregistrements aux États-Unis lorsqu'elle commence à travailler pour Pathé en 1897, menant une activité discographique régulière jusqu'en 1914, puis, plus sporadique, jusqu'à la fin des années 1930.

A la veille de la Première guerre mondiale, le monde du disque est donc en grande partie constitué : passé la période des premiers tâtonnements, la fonction musicale du nouvel objet est déjà bien établie, même si elle cohabite avec d'autres ; une industrie s'est rapidement constituée pour exploiter ce créneau commercial ; un standard technique (le disque plat à 78 tours) s'est imposé rapidement ; un marché déjà mondialisé existe, même s'il est encore peu important ; un répertoire s'est constitué, bien qu'essentiellement limité à quelques formes instrumentales, en raison à la fois des limitations techniques et de la nature du marché. En bref, tous les éléments sont réunis pour que la musique enregistrée ne soit pas, comme tant d'innovations techniques, un simple phénomène de mode qui disparaît aussi rapidement qu'il est apparu. La période suivante va montrer au contraire qu'il est en passe de devenir un élément central du paysage musical mondial.

II : L'AGE DE LA MATURITE

La Première guerre mondiale, et plus encore l'entre-deux-guerres marquent l'entrée du phonographe dans l'ère de la maturité. Cette période est en effet décisive à plusieurs égards : d'abord parce que d'importantes innovations techniques (notamment l'enregistrement électrique) font du phonographe un instrument d'écoute désormais confortable ; ensuite parce que le marché s'élargit considérablement, notamment aux États-Unis où l'entrée dans la société de consommation se traduit par une augmentation massive des ventes de disques ; enfin parce que l'amélioration technique, et l'élargissement du répertoire qui en découlent, suscitent l'apparition d'un public qui éprouve à l'écoute sur disque un plaisir aussi important quoique de nature différente, que l'écoute en direct : l'amateur de disque est bien né à ce moment-là, quelque part entre 1920 et 1930.

La première guerre mondiale

Événement fondateur du XX siècle, la Première guerre mondiale renverse la hiérarchie géopolitique mondiale, précipitant le déclin de l'Europe, marquant le début de la suprématie américaine sur le monde, et constituant le creuset des désordres mondiaux qui vont déboucher sur la Deuxième guerre mondiale. Il s'agit également de la première guerre totale de l'histoire de l'Humanité : la guerre de tranchées est aussi une guerre économique, où il faut produire plus de d'armes que l'adversaire, et psychologique, avec, pour la première fois, l'emploi massif de la propagande destinée à soutenir le moral des populations et à attiser la haine de l'ennemi.

Ces quatre années de guerre sont aussi un moment important dans l'histoire de la musique enregistrée : elles surviennent alors que l'industrie du disque est en pleine croissance, et vont contribuer à modifier profondément le paysage discographique mondial. Dans l'immédiat, l'industrie du disque est pleinement impliquée dans la guerre. D'abord parce que les usines de production sont réquisitionnées, au moins partiellement, pour l'industrie de guerre : c'est le cas de l'usine Pathé de Chatou, mais aussi des usines Victor aux États-Unis. D'autre part parce que la musique va participer à l'entreprise de propagande, le disque étant alors probablement le second média de masse derrière la presse (la radio est alors embryonnaire et ne se développe qu'après 1918). Facteur important de la mobilisation psychologique grâce à sa puissance émotive, la musique va contribuer à ancrer dans les populations la haine de l'ennemi, dans un contexte de nationalisme exacerbé.

Un des exemples les plus achevés de l'utilisation de la musique pour la propagande est le *Noël des enfants qui n'ont plus de maisons* composé par Claude Debussy, dont la partition est publiée en décembre 1915. L'œuvre évoque le drame de l'enfance face à la guerre, un thème particulièrement sensible et bien exploité par la propagande qui dénonce la barbarie prussienne en relatant les atrocités allemandes commises à l'encontre des enfants. L'œuvre est

jouée dans de nombreux galas à partir du début 1916, mais elle est également enregistrée. Cette mobilisation de la musique n'est pas limitée à la France : en Angleterre, l'industrie du disque enregistre les spectacles de mobilisation donnés dans les théâtres anglais, tels le *Business as usual* d'Albert de Courville ou la revue d'Irving Berlin *Watch your step*, enregistrés par la Columbia. Envoyés aux soldats sur le front français, ils sont également vendus dans le commerce, contribuant à maintenir à flots l'industrie du disque. L'un des plus grands succès de la période en Angleterre est la chanson *It's a long, long way to Tipperary* ; publiée en 1912 dans l'indifférence générale, elle est rééditée au début de la guerre et devient rapidement le symbole du patriotisme britannique et un succès discographique. Mais c'est l'industrie du disque américaine, déjà la plus puissante, qui offre le meilleur exemple de mobilisation culturelle. Au début de la guerre, les États-Unis restent neutres et l'opinion est majoritairement contre la guerre, comme le montre la vente à plus de 700 000 exemplaires de l'enregistrement de la chanson pacifiste *I Didn't Raise My Boy To Be a Soldier*, le plus grand succès discographique de cette année 1915. Mais dès le torpillage du paquebot *Lusitania* en 1915, de nombreuses chansons bellicistes sont enregistrées et vont accompagner le retournement rapide de l'opinion américaine, orchestré par le Committee on Public Information, sorte de ministère de la propagande mis en place par le président Woodrow Wilson. Une fois le pays entré en guerre en avril 1917, la musique, notamment la chanson, joue sans ambiguïté son rôle d'auxiliaire de la mobilisation et d'instrument de la culture de guerre : *Let's All Be American Now* (écrite par Irving Berlin, Edgar Leslie et George Meyer), et surtout *Over There* (George Cohan) deviennent des grands succès discographiques ; cette dernière dépasse les frontières américaines puisqu'Enrico Caruso enregistre une version française. En tout, ce sont plusieurs milliers de chansons patriotiques qui ont été enregistrées entre 1915 et 1918¹.

Mais si la Première guerre mondiale est une charnière importante dans l'histoire du disque, c'est aussi parce qu'avec la montée en puissance de l'industrie discographique américaine, on assiste au cours de ces années à un renversement de la hiérarchie mondiale. En 1914, alors même que la Française Pathé, absorbée par la production de guerre, n'augmente pas sa production et que la croissance du marché du disque français est stoppée par l'envoi au front de millions d'hommes dont l'achat de disques n'est pas le poste budgétaire prioritaire, on observe aux États-Unis la création de 6 nouvelles compagnies discographiques qui viennent s'ajouter aux trois grandes déjà existantes (Victor, Columbia et Edison). En 1915, ce sont encore 8 nouvelles compagnies qui apparaissent, et 46 en 1916² ! Le marché du phonographe explose, multiplié en valeur par cinq entre 1914 et 1919. À la sortie de la guerre, plus de 200 manufacturiers américains produisent près de 2 millions de phonographes par an (contre 500 000 en 1914), et en 1920, 100 millions de disques sont vendus. Cette croissance formidable appelle des explications. La mobilisation de l'industrie du disque et le succès des chansons de propagande en est une. Mais surtout, la raison essentielle, fondamentale et non simplement conjoncturelle, de cette croissance, est bien l'arrivée à maturité d'une musique « nationale » américaine, que l'industrie discographique va favoriser et sur laquelle elle va également fonder sa prospérité. Jusqu'au début du siècle, en musique comme dans d'autres secteurs de la production culturelle, l'Amérique est en effet largement dépendante de l'Europe, qui constitue son modèle. La situation change au cours de la première décennie du siècle, et la Première guerre mondiale vient révéler au grand jour un mouvement de fond qui a commencé à mûrir au cours des années 1900-1910.

¹ Glenn Watkin, *Proof Through the Night. Music and the Great War*, Berkeley/Los Angeles/ London, University of California Press, 2003.

² Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph. The Story of the Gramophone from Tin-Foil to High Fidelity*, London, Cassell, 1956, p. 143.

Cette cristallisation est à l'évidence favorisée par l'interruption des échanges économiques avec l'Europe : en effet, alors que la Grande Bretagne décrète en 1914 le blocus continental et que l'Allemagne y répond par la guerre sous-marine, les échanges de marchandises (qui circulent alors uniquement par bateau) entre les États-Unis et le continent chutent brusquement, que ce soit les matières premières, mais aussi les disques. Privée des artistes européens qui alimentaient jusque-là ses catalogues, l'industrie du disque américaine va dès lors faire appel à ses musiciens locaux et se doter d'un répertoire propre qui va alimenter son marché intérieur en pleine croissance. La Première guerre mondiale donne ainsi un coup de pouce décisif à l'affirmation d'une musique américaine qui s'émancipe des codes musicaux européens et dont l'industrie du disque sera au cours des années suivantes un vecteur privilégié. Cette musique nationale se décline sur tous les registres : depuis la *Star Spangled Banner*, hymne national américain précisément composé en 1916 et immédiatement enregistré, jusqu'aux compositeurs d'avant-garde (Edgar Varèse compose *Amérique* en 1918 ; George Antheil le *Ballet mécanique* en 1924) en passant par la musique hybride de George Gerschwin (*La Rhapsody in Blue* est créée au Carnegie Hall en 1924), et surtout les grandes spécificités américaines du XXe siècle que sont le jazz et le blues. Les compagnies discographiques américaines, qui ont pour objectif de placer un phonographe dans chaque foyer, se lancent dès 1915 dans une politique d'enregistrement effrénée, en particulier à destination des multiples minorités ethniques qui constituent une fraction importante de la population américaine et dont l'addition va constituer un véritable marché de masse. C'est dans ce cadre qu'elles réalisent de nombreux enregistrements de ragtime à partir de 1912 (les premiers ragtimes, qui remontent à la fin du XIXe siècle, avaient été très peu enregistrés), mais aussi les premiers enregistrements de jazz en 1917. La migration du prolétariat rural depuis le Sud du pays vers les grandes agglomérations industrielles du Nord (Detroit, Chicago, New York) a créé un public potentiel pour les différentes branches de la musique noire (jazz et blues) qui se sont épanouies depuis le début du siècle dans les villes du Sud (notamment la Nouvelle Orléans). Parmi les migrants se trouvent de nombreux musiciens. Mais, ségrégation oblige, c'est un orchestre blanc de Chicago qui décroche le premier contrat d'enregistrement d'un disque de jazz : l'Original Dixieland Jass Band (ainsi orthographié sur ses premiers disques), qui grave en février 1917 pour Victor *Livery Stable Blues* et *Dixie Jass Band One-Step*. Dès lors, le mouvement est lancé, dans lequel vont s'engouffrer les pionniers du jazz : Kid Ory, Jelly roll Morton, King Oliver, et surtout Louis Armstrong. Par ailleurs, c'est aussi dans le cadre de cette politique d'enregistrements que sont gravées les premières faces de blues, dont la chanteuse Bessie Smith va devenir au cours de cette période l'une des représentantes les plus connues, son premier disque chez Columbia en 1922 (*Down Hearted Blues*) rencontrant un succès immédiat. Les grandes compagnies suivent ainsi la voie ouverte par des petites compagnies spécialisées dans le répertoire de la musique noire, les « races records »¹. Parmi elles, la compagnie Okeh, créée en 1918, deviendra célèbre pour avoir enregistré dès juin 1923 Louis Armstrong et King Oliver² ; en 1926, elle est rachetée par Columbia, qui va lui apporter son réseau de distribution international et contribuer à faire sortir le jazz des frontières américaines : dès l'année suivante en effet, on commence à trouver les premiers enregistrements de jazz « hot » chez les disquaires européens.

Au sortir de la guerre, l'industrie américaine est plus puissante que jamais. Elle a également poursuivi ses innovations techniques pour améliorer la reproduction sonore, notamment pour permettre d'enregistrer des orchestres entiers, alors que les grandes villes américaines (New

¹ William H. Kenney, *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 109-134.

² Edward Brooks, *The Young Louis Armstrong on Records, a critical survey of early recordings, 1923-1928*, Lanham, The Scarecrow Press, 2002.

York, Boston, Philadelphie) se dotent toutes d'orchestres qui n'ont plus rien à envier à leurs homologues européens. En regard, Pathé, la géante d'avant 1914, est resté sur la défensive, non seulement parce qu'elle était mobilisée par la production de guerre, mais surtout parce que, forte de sa position dominante sur le marché français, elle s'est montrée moins réceptive aux mutations de l'industrie mondiale. Elle s'accroche notamment à des solutions techniques déjà obsolètes : alors que la plupart des autres compagnies ont adopté le disque plat dès avant 1910, elle continue à produire des cylindres, dont le marché français est l'un des seuls débouchés. D'autre part, si elle produit également des disques, ceux-ci utilisent le système de gravure verticale des sons (qui nécessite la possession d'un appareil de lecture à saphir), alors que la plupart des concurrents ont adopté la gravure latérale, qui fonctionne avec un appareil de lecture à aiguille. Cette exception technologique fait des possesseurs d'appareils Pathé un public captif des disques de la marque, mais interdit *de facto* à celle-ci de toucher un autre public. À la sortie de la guerre, la sanction de ce choix technique et économique est immédiate : la filiale américaine de Pathé doit fermer en 1920, victime du caractère trop restreint du marché des disques à gravure verticale, alors que l'ensemble des acheteurs de phonographes adoptent le système à aiguille qui offre un répertoire bien plus large. Par ailleurs, Pathé, très implanté en Europe orientale et en Russie avant la guerre, a perdu d'un coup tous ces débouchés. Autant dire qu'en 1918, l'empire Pathé, considérablement fragilisé, n'est plus qu'un colosse aux pieds d'argile, qui s'écroulera dix ans plus tard sous les coups de boutoir de l'industrie anglo-saxonne.

La musique devient électrique

Dans la compétition engagée au cours des années vingt entre les compagnies discographiques mondiales, les innovations techniques jouent un rôle fondamental. La plus importante est l'apparition de l'enregistrement électrique, qui marque l'entrée du disque dans l'âge de la maturité.

Cette nouvelle technique est directement issue des recherches menées au cours du premier conflit mondial dans le domaine de la télégraphie sans fil. Si les premiers essais sont réalisés en Angleterre en 1920, c'est aux États-Unis que la technique est mise au point en 1924, par les ingénieurs de la Bell Telephone, qui constitue une des branches de l'American Telegraph and Telephone Company (AT &T). La nouvelle technologie est vendue en février 1925 à la compagnie discographique Victor Talking Machine Company, qui est à la recherche d'un second souffle commercial après une mauvaise année 1924. Désormais, le son enregistré n'est plus gravé directement par le capteur sur lequel la voix agit mécaniquement, mais passe par un microphone qui transforme les ondes sonores en impulsions électriques, transmises ensuite à la pointe qui grave le disque.

Les premiers enregistrements réalisés en studio sont disponibles sur le marché américain au printemps : il s'agit du Fox Trot *Let it Rain, Let it pour*, et des pièces pour piano de Chopin et Schubert enregistrées par le virtuose français Alfred Cortot alors en voyage aux États-Unis. Un mois plus tard, la sortie de la *Danse Macabre* de Saint Saëns dirigé par Leopold Stokowski à la tête de l'orchestre de Philadelphie vient démontrer de façon éclatante la qualité de la nouvelle technique qui permet enfin d'enregistrer des grands orchestres dans de bonnes conditions. Rapidement, la concurrence se dote elle aussi de la nouvelle technique, en particulier la rivale de Victor, Columbia, ainsi que les deux principales compagnies anglaises, Columbia et His Master's Voice, liées respectivement à Columbia et Victor par des accords de licence et des participations financières. En quelques mois, les compagnies réalisent des profits importants et profitent de cette extension du marché pour investir dans une politique d'enregistrement qui va considérablement élargir le répertoire en quelques années. Parallèlement, des campagnes de promotion sont mises en œuvre pour amortir les coûts, et

l'achat de phonographes à crédit se généralise. La musique classique est la première bénéficiaire de la nouvelle technique : les centaines de la mort de Beethoven en 1927, puis de celle de Schubert en 1928, sont autant d'occasions de lancer de nouveaux enregistrements de leurs œuvres qui se substituent aux enregistrements acoustiques ; ils sont aussi un prétexte pour exhumer et enregistrer leurs œuvres considérées jusqu'alors comme secondaires.

En France, les premiers disques « enregistrés électriquement », selon l'expression de l'époque, sont commercialisés en juin 1925 par Columbia¹ ; en quelques mois, la compagnie américaine s'installe en position dominante sur le marché hexagonal grâce à une stratégie tous azimuts combinant la démonstration technologique (octobre 1925 : commercialisation de l'hymne *Adeste Fideles*, enregistré au Metropolitan Opera de New York au mois de mars précédent avec 4850 voix), la séduction des mélomanes français (février 1926 : publication de la *Symphonie fantastique* de Berlioz), l'élargissement du répertoire (décembre 1927 : sortie des enregistrements du festival de Bayreuth) et, *last but not least*, une politique commerciale habile (février 1926 : commercialisation des premiers phonographes électriques Viva-Tonal ; 6 et 13 novembre 1926 : premiers concerts de disques à Paris). Columbia est alors en pleine croissance : elle produit, au début 1926, 120 000 disques par jour dans le monde, et 350 000 au printemps 1928. Tout indique que son ascension sur le marché français suit cette courbe.

Chez les ingénieurs comme chez les auditeurs, l'avis est quasi unanime : l'enregistrement électrique est une révolution dans la qualité de la restitution sonore, et fait du phonographe un « véritable instrument de musique, presque entièrement différent de l'appareil primitif de 1900 ou même de 1914² ». Le critique André Coeuroy est formel : « L'enregistrement électrique a fait du phonographe le parfait mécanisme qu'il est aujourd'hui³ ». Mais le nouveau système n'est pas seulement une amélioration qualitative de la musique enregistrée : c'est aussi un bouleversement dans l'organisation de l'ensemble du processus d'enregistrement de la musique. Avec lui, les studios rudimentaires de l'ère acoustique deviennent des machineries complexes. Leur histoire est encore largement méconnue, mais une chose est sûre : ils deviennent à partir des années 1920 des lieux incontournables de la vie musicale. La description qu'en fait en 1929 André Coeuroy témoigne de la fascination qu'ils exercent sur les amateurs de musique :

« Au fond d'un vieux quartier de Paris, lointain comme un pays imaginaire, est installé le studio d'enregistrement. Grand bâtiment en brique, défendu par un œil rouge qui parfois devient menaçant : Attention ! défense d'entrer lorsque la lampe est allumée'. [...] Au centre de l'orchestre, et perchée sur un trépied, une forme brunâtre, ronde comme un phare d'auto, attire le regard. C'est le microphone électrique, grand sorcier du lieu. Sous un air d'impassibilité, il travaille. Les ondes sonores émises par l'orchestre font osciller en lui un courant électrique de faible intensité mais qui, à l'aide de lampes-valves, sera par trois fois amplifié, la première fois dans le socle même du micro, la deuxième et la troisième par des batteries de lampes placées dans le laboratoire voisin, et reliées au microphone par un long fil électrique. [...] Solennels et revêtus de blouses blanches, deux ingénieurs 'recording' évoluent parmi cet attirail scientifique. Leur tâche est délicate. Elle exige d'eux, non seulement des connaissances de physicien, mais aussi une oreille exercée, suffisamment sensible pour saisir rapidement les rapports entre l'émission et la reproduction des ondes sonores⁴ ».

¹ *Phono-radio-musique*, 10 mai 1928.

² Pierre Hémardinquer, *Le phonographe et ses merveilleux progrès*, Paris, Masson, 1930, p. 50.

³ André Coeuroy et G. Clarence, *op. cit.*, p. 95.

⁴ *Ibid.*, pp 30-31.

Si la salle de concert est le lieu où se produit la rencontre entre le musicien et son public, le studio, loin d'être seulement la chambre d'enregistrement d'une œuvre préalablement constituée, est le lieu où va se construire une nouvelle manière de faire de la musique. Alors qu'avant 1914, la séance d'enregistrement était un moment pénible pour les artistes, les possibilités techniques offertes par l'enregistrement électrique vont permettre aux musiciens de donner une nouvelle dimension à leur jeu. C'est dire si l'invention de l'enregistrement électrique joue sans nul doute un rôle important dans l'évolution de l'art de l'interprétation. Écoutons ce qu'en dit un autre critique en 1929 :

« Au studio, la grande sensibilité [du procédé d'enregistrement électrique] lui permet d'enregistrer les sons provenant d'un point quelconque de la pièce, tandis que le procédé mécanique exigeait que l'on parlât devant l'ouverture du cornet. Non seulement cela donne une bien plus grande liberté dans le placement des instrumentistes, mais cela apporte à la reproduction une couleur beaucoup plus agréable. L'onde venant frapper directement le diaphragme est dure et sans grâce. Si, au contraire, la chanteuse et son accompagnateur sont à une distance moyenne du microphone, dans un studio un peu vaste, meublé et décoré, le microphone recueillera non seulement l'onde directe, mais toutes celles qui lui arriveront, extrêmement affaiblies bien entendu, après réflexion sur les murs et les différents objets de la pièce. Le son acquiert ainsi un naturel et une rondeur dont nous ne saurions plus maintenant nous passer¹ ».

Avec l'enregistrement électrique, la réalisation de la musique en studio devient une opération de haute technicité qui requiert l'intervention d'un personnage spécialisé : l'ingénieur du son. C'est à ce moment-là qu'apparaît cette profession, appelée à un grand avenir au fur et à mesure que les technologies nouvelles s'imposeront dans le monde du disque. En outre, l'explosion du répertoire et du marché complexifie la profession d'industriel du disque, qui ne doit plus seulement se contenter de fabriquer puis de vendre, mais également consacrer un temps de plus en plus long à la recherche de nouveaux artistes pour alimenter son catalogue, à la sélection des œuvres à enregistrer, à la supervision de la séance de studio, à la quête de nouvelles sonorités, etc. Ces nouvelles nécessités expliquent l'affirmation de la profession de directeur artistique. Les bases de ce métier ont été jetées à la fin du XIXe siècle, notamment par Frederick W. Gaisberg (1873-1951), l'un des monstres sacrés de la profession jusqu'à la fin des années 1930. Après avoir commencé en 1889 comme pianiste attitré de la compagnie Columbia en accompagnant les chanteurs enregistrés par la marque, il devient responsable des enregistrements de la branche anglaise de la Gramophone créée à Londres en 1898. Dès 1902, il parcourt le monde, des États-Unis à la Russie en passant par l'Italie (ou il engage Caruso en 1902) et l'extrême orient, pour enregistrer les artistes les plus divers². Tissant des relations de confiance avec les interprètes qu'il enregistre et jouant un rôle important dans le choix des œuvres enregistrées, il a ouvert la voie au personnage du directeur artistique, pivot de la politique discographique d'une compagnie. Ce sillon est creusé par la nouvelle génération qui arrive dans le métier au cours de l'entre-deux-guerres, alors que l'explosion du répertoire disponible nécessite plus de connaissances et provoque l'apparition de nouveaux genres musicaux découverts au hasard de leurs pérégrinations par les représentants des compagnies à la recherche de nouveaux talents. Aux États-Unis, John Hammond (1910-1987), après avoir

¹ *L'édition musicale vivante*, octobre 1929, p. 13.

² Guy A. Marco & Frank Andrews, *Encyclopedia of Recorded Sound in the United States*, New York/London, Garland Publishing, 1993, pp. 277-278.

été disc-jockey, devient en 1933 directeur artistique pour la Columbia, dans les studios de laquelle il va faire passer les plus grands noms du jazz des années trente : les chefs d'orchestre Fletcher Henderson, Count Basie ou Chick Webb, la chanteuse Billie Holiday, la pianiste Mary Lou Williams ou encore le clarinettiste Benny Goodman, dont il enregistre le concert au Carnegie Hall en 1938. En France, où le jazz « hot » commence à se faire connaître au début des années 1930, Hugues Panassié et Charles Delaunay créent en 1937 la compagnie Swing, première au monde exclusivement consacrée au jazz, et organisent de nombreuses séances de studios avec les musiciens américains de passage, ainsi que les musiciens français. Leur rôle de superviseur ne consiste pas simplement à assurer le bon déroulement technique des séances, mais aussi à suggérer les titres à enregistrer, ou encore à tenter des combinaisons originales, comme ce quatuor de saxophones franco-américain (André Ekyan, Alix Combelle, Coleman Hawkins, Benny Carter) dans *Crazy Rhythm* (premier disque publié par Swing en 1937), ou bien cette *Interprétation swing du 1^{er} mouvement du concerto en ré mineur de Jean-Sébastien Bach* réalisée en novembre 1937 par les violonistes Eddie South et Stéphane Grappelly (ainsi orthographié à l'époque), et le guitariste Django Reinhardt¹. Ni musiciens ni simplement auditeurs, les directeurs artistiques s'inventent ainsi un rôle aux côtés des musiciens dans le processus de création du genre « jazz ».

Avec la technologie électrique, l'enregistrement du disque, même s'il a ses contraintes, ouvre des perspectives nouvelles à la création musicale. Les musiciens ne s'y trompent pas, qui s'intéressent de plus en plus au monde du studio. Si avant 1914, il est parfaitement possible pour un musicien d'ignorer l'enregistrement sur disque, celui-ci devient progressivement à partir des années 1920 partie intégrante du métier de musicien et un facteur de plus en plus important d'une carrière musicale réussie, à côté de la performance scénique. Cette évolution est visible tant dans le monde de la musique savante que de la musique populaire. Chez les virtuoses classiques, un interprète tel que le pianiste Alfred Cortot n'a pas besoin du disque pour asseoir une renommée devenue internationale dès le lendemain de la Première guerre mondiale. Pourtant, entre 1918 et 1939, il grave au moins 150 cires², témoignant du fait que la séance d'enregistrement n'est plus une activité réservée aux musiciens de second ordre incapables de percer grâce à la scène. Dans le sillage de Cortot, la plupart des grands chefs d'orchestres et des interprètes français enregistrent, et sont même les premiers à bénéficier de l'enregistrement électrique. Du côté des compositeurs, un Maurice Ravel s'intéresse très tôt à la musique enregistrée. En 1929, à la demande du président de Thomson, il accepte de faire partie d'un comité suivant les travaux des ingénieurs chargés d'améliorer les techniques d'enregistrement³. En 1931, il est un des initiateurs du Grand prix du disque. D'autre part, en tant qu'interprète, il enregistre entre 1913 et 1928 des rouleaux pour piano mécanique et réalise au début des années vingt quelques enregistrements à la tête de petits ensembles ; mais c'est surtout à partir de 1930, qu'il enregistre ses propres œuvres en tant que chef d'orchestre, avec un soin qui indique toute l'importance qu'il accorde à cette nouvelle manière de restituer la musique, même si la faible durée des disques 78 tours oblige souvent à jouer à un tempo plus rapide que souhaité. À sa mort en 1937, presque toutes ses œuvres ont été enregistrées, soit sous sa direction, soit sous celles d'autres chefs d'orchestres tels que Robert Casadesus, Gustave Cloez, Pierre Monteux, ou encore Piero Coppola.

Ce dernier, italien fixé à Paris, est l'un des premiers exemples de chefs d'orchestres choisissant de faire du disque l'un des éléments essentiels de sa carrière. En 1922, alors que Fédor Chaliapine lui propose de l'accompagner dans sa tournée américaine, il préfère rester à Paris et devenir directeur artistique de la Compagnie française du gramophone. Dès 1924,

¹ Michel Ruppli, *Discographie Swing*, Paris, AFAS, 1989.

² Bernard Gavoty, *Alfred Cortot*, Paris, Buchet-Chastel, 1995, p. 149.

³ Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 407 sq.

Coppola, spécialiste de musique française, réalise ses premiers enregistrements de Debussy, notamment *Pelléas et Mélisande*, suivis d'œuvres de Dukas, Honnegger ou Ravel. À partir de 1926, le studio d'enregistrement de la Compagnie est équipé du système d'enregistrement électrique, et Coppola y réalise le premier enregistrement électrique de la marque avec *L'apprenti sorcier* de Paul Dukas. Pour se familiariser avec les nouvelles techniques, il effectue un séjour en Angleterre. En 1927, la Compagnie forme son propre orchestre avec les meilleurs solistes de Paris, pour enregistrer les œuvres. Se forme ainsi progressivement un groupe de musiciens classiques rompus à cette nouvelle manière d'interpréter. En 1934, lorsque Coppola quitte la Compagnie, il a constitué l'un des plus riches catalogues classiques de l'époque et enregistré lui-même de nombreuses œuvres, en particulier celles de Ravel, dont il est le premier à avoir gravé le *Boléro* sur disque, au début de 1930¹.

Dans le domaine de la musique populaire aussi, le disque devient aussi un partenaire incontournable, comme le montre l'exemple de Charles Trenet². D'abord accessoiriste au sein du groupe cinématographique Pathé-Natan, le jeune homme est pris sous contrat en janvier 1933 par l'éditeur Salabert pour écrire des chansons de films. Au printemps de la même année, il forme avec Johnny Hess le duo Charles et Johnny, qui débute sur scène en novembre. Repérés par Pathé, ils signent un contrat avec elle en 1934³. Après la séparation du duo en 1936, ils continuent leur carrière séparément. À l'automne 1937, Trenet signe un contrat avec Columbia : le passage dans cette compagnie dont font également partie Jean Sablon et Joséphine Baker, et, de manière générale, les artistes qui regardent vers la musique américaine, est probablement important dans la formation de son style, car il y trouve des musiciens accompagnateurs et arrangeurs marqués par le jazz comme lui et qui contribuent, grâce à l'introduction de nouveaux rythmes, à donner une couleur particulière à sa musique. Le premier titre qu'il enregistre pour Columbia, *Je chante*, sorti en décembre 1937, est immédiatement un succès. En 1938, Trenet reçoit le grand prix *Candide* pour *Boum* et triomphe la même année à l'ABC, tandis que ses disques commencent à se vendre. Ce début de carrière n'a donc rien à voir avec celui d'un Dranem ou d'un Maurice Chevalier ; ces derniers, qui ont débuté trente ou quarante ans plus tôt, se sont formés à l'école du café-concert et du music-hall. Trenet, comme autres les chanteurs de sa génération, sera l'homme de la radio, du disque et du micro, accessoire qu'il adopte très vite et de manière encore plus naturelle que son aîné Jean Sablon.

Croissance et crise du marché mondial

Alors que l'enregistrement électrique bouleverse tous les métiers de la musique, les évolutions amorcées dans la hiérarchie mondiale de l'industrie du disque au cours de la Première guerre mondiale vont se poursuivre, l'entre-deux-guerres confirmant la montée en puissance des compagnies anglaises et américaines. Le marché américain est alors le plus important du monde : il s'y vend 150 millions de disques en 1929, à la veille du Krack de Wall Street. En Europe, les grands marchés sont, outre l'Angleterre, l'Allemagne (30 millions de disques en 1929) et la France (10 millions). Mais la croissance n'est pas limitée à l'Europe de l'Ouest et à l'Amérique du Nord. Au Japon, de nombreuses compagnies discographiques se sont fondées à partir de 1916, souvent issues de filiales de compagnies américaines et anglaises déjà installées : en dix ans, elles vont faire du pays du soleil levant un marché important. En Amérique du Sud, une industrie se développe également, notamment au Brésil et en

¹ Piero Coppola, *Dix sept ans de musique à Paris, 1922-1939*, Lausanne, 1943.

² Richard Cannavo, *Trenet, le siècle en liberté*, Paris, Hidalgo éditeur, 1989.

³ Ginette Marty, *Johnny Hess*, Paris, El-Ouns/ L'histoire en chantant, 1997.

Argentine. Quant à l'Europe du Nord, elle n'est pas en reste puisqu'il se vend un million de disques en Finlande en 1929.

La galette de cire devient alors dans certains pays un produit de consommation courante : c'est le cas en Grande-Bretagne, en Allemagne et surtout aux États-Unis, où il est largement répandu dans les familles des classes moyennes ainsi que chez les ouvriers : lorsque le jeune juriste français André Philip débarque en 1925 aux États-Unis pour réaliser une étude sur la classe ouvrière, il constate que l'ouvrier qualifié américain, mieux payé que son collègue français, « possède en général sa petite maison et son jardinet, sa femme porte un manteau de fourrure et il peut partager ses loisirs entre la TSF, le phonographe et son automobile¹ ». En France, le phonographe entre incontestablement dans les mœurs après 1918, comme en témoigne la tenue du premier Salon de la musique en 1923, où les compagnies discographiques sont présentes. Mais il est encore porteur d'une distinction sociale : c'est avant tout un objet de la petite et moyenne bourgeoisie, peu présent dans les foyers des ouvriers jusqu'à la fin des années trente².

L'arrivée de l'enregistrement électrique entraîne une modification de la physionomie du marché américain. Non seulement la nouvelle technologie installe Victor en position dominante, mais elle va accentuer le retrait d'Edison du monde de l'industrie du disque. Persuadé de la supériorité du cylindre sur le disque plat, Edison n'a en effet jamais voulu adopter ce format, et demeure le seul grand constructeur au monde au début des années 1920 à produire exclusivement des cylindres. D'autre part, l'entreprise n'a jamais mis en œuvre une vraie politique artistique, alors que ses concurrentes ont multiplié les enregistrements et se sont dotées de catalogues considérables. Ironie de l'histoire, l'inventeur de l'ampoule à incandescence est aussi le dernier à adopter l'enregistrement électrique en 1927. À cette date, sa place dans le marché du disque est devenue négligeable, et en 1929, Edison quitte définitivement le secteur, sa production de phonographes à cylindres étant désormais exclusivement destinée à servir de dictaphones à usage administratif.

L'enregistrement électrique va aussi modifier la physionomie du marché mondial, et amplifier la domination des compagnies anglaises et américaines, sonnante le glas de l'empire Pathé. En effet, alors que l'industrie discographique anglo-saxonne dans son ensemble s'est convertie à l'enregistrement électrique entre 1925 et 1926 (excepté Edison), Pathé reste sur la défensive, tandis que la Compagnie française du gramophone a importé la nouvelle technique en 1926. De leur côté, plusieurs petits manufacturiers français pour la plupart oubliés aujourd'hui ont confectionné dès 1926 des phonographes électriques de qualité : c'est le cas des établissements Ragonot³, ou encore de Radio L.L. : ce fabricant de postes de radio dirigé par l'ingénieur Lucien Lévy profite du retard de Pathé pour diffuser ses appareils, créant en même temps une station de radio du même nom que son entreprise, qui, après son rachat en 1935 par Marcel Bleustein, deviendra la célèbre Radio Cité. Mais toutes ces petites marques ne peuvent guère lutter contre les concurrents anglais et américains qui dès l'été 1925 ont envahi le marché français. Tout au long des années 1926-1927, Pathé tente avec difficulté de mettre au point son propre système d'enregistrement électrique. Elle paie non seulement le retard accumulé pendant la Première guerre mondiale, mais aussi la spécificité de ses choix techniques : si elle a fini par abandonner les cylindres pour se concentrer uniquement sur les disques, elle est tout de même la seule compagnie au monde à commercialiser à la fois les disques à saphir (à gravure verticale) et les disques à aiguille (à gravure latérale). Cette situation entraîne des contraintes qui retardent la mise au point d'un système d'enregistrement

¹ André Philip, *Le problème ouvrier aux Etats-Unis*, Paris, Alcan, 1927, p. 552.

² Institut Scientifique de Recherches Economiques et Sociales, *Enquête sur le chômage, tome III*, Paris, Sirey, 1949, p. 134.

³ *Phono-radio-musique*, 10 juillet 1926.

électrique valable sur les deux supports. En septembre 1924, pour rattraper l'avance américaine, elle fait venir des ingénieurs américains afin d'améliorer ses techniques d'enregistrement et de fabrication de disques. Mais elle est consciente que les appareils qu'elle propose à sa clientèle ne sont plus au niveau de la concurrence. Au printemps 1928, lorsqu'elle parvient à commercialiser ses premiers enregistrements électriques, il est trop tard : son déclin est consommé, ses parts de marché ayant été inexorablement grignotées par la concurrence depuis 1925. À partir d'octobre 1928, Pathé passe sous le contrôle financier de l'anglaise Columbia, qui va lui faire bénéficier de ses avancées techniques¹.

C'est dans ce paysage en plein mouvement qu'intervient la crise de 1929, qui provoque en quelques mois l'effondrement du marché mondial. Pour faire face au marasme, les majors anglo-saxonnes fusionnent : le groupe radiophonique RCA prend le contrôle de Victor en 1929, et les compagnies britanniques Gramophone-His master's voice et Columbia se rapprochent en 1931 pour créer le groupe Electric Musical Industries (EMI). Dans l'opération, Columbia doit se défaire de sa compagnie homonyme américaine (qu'elle avait rachetée en 1925) ; celle-ci est alors rachetée par la compagnie ARC, qui elle-même sera absorbée en 1938 par le groupe radiophonique Columbia Broadcasting System (CBS). Ces grandes manœuvres sont importantes pour comprendre l'histoire du disque, dans laquelle la crise de 1929 est une charnière. Depuis la fin du XIXe siècle, les compagnies ont toujours mené de front deux activités : la production de disques, et celle d'appareils de lecture. Avec les fusions entraînées par la crise et l'association avec le média en pleine expansion que constitue la radio, c'est un nouvel âge de l'industrie discographique qui s'ouvre, celui de l'intégration des compagnies au sein de conglomérats multimédias avant la lettre. On notera d'ailleurs qu'au cours des années trente, dans les conglomérats ainsi formés, c'est la radio qui rapporte de l'argent alors que les ventes de disques et de phonographes sont au plus bas. Autrement dit, si l'industrie du disque survit à ces années de crise, c'est à la radio qu'elle le doit. Les dirigeants des compagnies discographiques américaines l'ont bien compris, qui cessent de penser les relations entre le disque et la radio en terme de concurrence, pour développer désormais leur complémentarité. En France, en revanche, les relations entre les deux médias seront marquées par une méfiance réciproque jusqu'au lendemain de la Deuxième guerre mondiale.

Dans ce contexte international complexe où la crise provoque une reconfiguration globale des stratégies industrielles, la Française Pathé, fragilisée depuis la fin de la Première guerre mondiale, va perdre pied face à ses concurrentes. Déjà sous contrôle anglais depuis 1927, elle perd le peu d'autonomie qui lui restait lors de son intégration dans le conglomérat EMI. Son appareillage technique achève alors d'être mis aux normes anglo-saxonnes : entre juin et octobre 1931, les techniciens de Columbia viennent apporter un nouveau matériel à l'usine Pathé de Chatou et former les techniciens français, tandis que le responsable de l'enregistrement effectue un stage de formation aux nouvelles techniques à Londres. Lors du banquet annuel donné par Pathé à l'automne 1931, ce n'est pas Émile Pathé mais le nouvel administrateur anglais Alfred Willard qui prend la parole devant les représentants de la marque pour tracer les grandes lignes de la stratégie future de l'entreprise. Entre 1928 et 1931, la principale compagnie française est donc passée sous le contrôle capitaliste et technologique anglo-américain. Cette prise de contrôle est parachevée au cours des années 1932 et 1933 par une série de mesures de rationalisation de la production et de la gestion, dont le plus visible est l'abandon du disque à saphir. En 1936, la concentration de l'industrie du disque française sera pratiquement totale avec l'absorption de la Compagnie française du gramophone par Pathé : la nouvelle filiale du groupe EMI prend alors pour nom « Les industries musicales et électriques Pathé-Marconi ». Elle n'est plus qu'une puissance

¹ Ludovic Tournès, « L'électrification des sensibilités : le disque, l'enregistrement électrique et la mutation du paysage sonore en France (1925-1939) », *French Cultural Studies*, 16 (2), juin 2005, pp. 135-149.

discographique de second ordre derrière les locomotives anglaises, américaines, mais aussi allemandes.

Au début des années trente, le marasme est quasi généralisé dans l'industrie du disque mondiale. Aux États-Unis, où les trois quarts des phonographes étaient achetés à crédit avant le krach boursier¹, le marché est en chute libre : la production tombe peut être à 15 millions de disques vendus en 1932 (soit 10% du volume de 1929 !), avant de remonter à 25 millions de disques en 1935, soit 7 fois moins qu'en 1929. Partout ailleurs, à des degrés divers, la situation est similaire, car le disque n'est pas un objet de première nécessité et fait partie des produits les plus facilement sacrifiés sur l'autel des restrictions budgétaires au sein du foyer. En Allemagne, les ventes de disques passent de 30 millions en 1928 à 5 en 1935, pour remonter à 18 en 38. En France, elles chutent sans doute à moins de deux millions au début des années trente pour remonter à 3 millions en 1938. Le paysage discographique mondial au milieu des années trente est donc un champ de désolation au milieu duquel émergent trois grandes rescapées : EMI (qui restera le premier groupe européen jusqu'aux années 1970), RCA-Victor et Columbia. Quelques nouvelles venues sont apparues entre-temps : c'est le cas de l'anglaise Decca, créée en 1929, et qui se taille rapidement une place de choix dans ce marché déprimé ; en 1939, elle est en deuxième position sur le marché anglais derrière EMI, et s'est implantée sur le marché américain où elle a créé une filiale en 1934. À tout prendre, c'est sans doute dans les pays émergents que la situation du disque est la meilleure : l'industrie y étant embryonnaire, elle n'a pas été touchée par la crise, et les difficultés des majors vont permettre la naissance d'une industrie discographique locale qui prendra son véritable essor seulement dans les années 1950 ou 1960. En Malaisie par exemple, les premières compagnies indépendantes sont fondées en 1934.

La discophilie : naissance d'une passion

Au cours de l'entre-deux-guerres, les progrès techniques permettent l'émergence d'une nouvelle manière d'écouter la musique. Avant 1914 en effet, l'écoute du cylindre et du disque était loin d'être aussi bien considérée que le concert ou la pratique instrumentale privée. Les mélomanes méprisaient le disque qui restituait la musique de façon médiocre, et dont la durée limitée à trois ou quatre minutes imposait un changement périodique qui interdisait la jouissance d'une pièce un peu longue sans interruption, comme au concert. Il faut attendre les progrès des années 1920, dont l'enregistrement électrique n'est que le plus remarquable mais non le seul, pour que le phonographe devienne un objet considéré avec sérieux. Apparaît alors un personnage nouveau : l'amateur de disque, que l'on va rapidement appeler « discophile ». L'apparition de la discophilie signe de façon claire l'ancrage de la musique enregistrée dans l'univers culturel des pays industrialisés, car elle témoigne d'une nouvelle manière d'écouter et d'apprécier la musique.

C'est en Grande-Bretagne qu'on repère les premiers discophiles, avec la création en 1923 de la première revue spécialisée au monde dans la critique de disques : *The Gramophon*, qui s'accompagne de la création d'associations d'amateurs de disques. Les compte rendus d'enregistrements qui émaillent la revue montrent qu'existent désormais des mélomanes du disque. Trois ans plus tard, un groupe d'enthousiastes américains emboîte le pas en créant, sur le modèle de la revue anglaise, la *Phonograph Monthly Review*, dont le premier numéro sort en octobre 1926², et autour de laquelle gravitent également des associations d'amateurs. En

¹ *Revue des machines parlantes*, février 1928.

² Tim Gracyk, « Phonograph Monthly Review : A Forgotten Publication ? », www.gracyk.com/pmr.shtml, consulté le 30 août 2007.

France, le premier groupement de discophiles, le Phono-Club de France (PCF), est créé en 1928¹, et la première revue, *Disques*, en 1929. En quoi consistent ces associations ? Il s'agit simplement de se réunir à intervalles réguliers pour écouter ensemble des disques. Cela répond d'abord à une nécessité pratique : l'explosion du répertoire rend difficile l'achat de tous les disques, et le partage est la meilleure manière d'élargir ses connaissances. Mais surtout, lors des réunions, on écoute, réécoute, commente, compare telle interprétation avec telle autre, etc. Bref, les associations de discophiles, tout comme les revues spécialisées où s'étalent à longueur de colonne des commentaires sur les nouveaux enregistrements, sont les lieux où se construit un discours sur la musique enregistrée, qui va en quelques années contribuer à faire de l'écoute du disque une pratique culturelle reconnue et légitime, ce qui n'était pas le cas avant 1914. Désormais, le concert et la pratique instrumentale ne constituent plus les seules voix d'accès à la musique, grande ou petite. Les critiques musicaux professionnels entérinent cette mutation culturelle, en créant à partir de la fin des années 1920 des rubriques « disque » dans les revues musicales spécialisées, mais aussi dans la presse généraliste, voire dans les grands quotidiens. À partir des années 1930, la discophilie, d'abord limitée aux amateurs de musique classique, s'élargit : en 1932 est fondé en France la première association d'amateurs de jazz au monde, le Hot club de France, qui crée deux ans plus tard la revue *Jazz Hot*, également doyenne mondiale des revues de jazz. Le jazz « hot » étant encore marginal en France, les amateurs le connaissent avant tout par des disques, et le discours qu'ils élaborent pour faire reconnaître cette forme musicale alors méprisée comme un art à part entière, est incontestablement un discours de type discophilique. Au cours des années trente, des associations d'amateurs de jazz se créent également aux États-Unis et dans toute l'Europe.

La spécificité de la discophilie ne réside pas seulement dans la production d'un discours. Elle se caractérise aussi par un rapport particulier entretenu par le discophile avec son phonographe et avec ses disques. Avant l'audition, le phonographe exige une préparation minutieuse (achat du matériel, changement régulier des aiguilles destinées à lire les disques, ...) et un entretien rigoureux : « Attention, avertit André Coeuroy, le phonographe est un objet fragile ; il craint l'humidité² ». Pendant l'écoute elle-même, le discophile doit également observer un certain nombre de règles : il faut notamment

« placer un phonographe meuble aux deux tiers environ d'une pièce de forme rectangulaire ou aux deux tiers de la diagonale d'une pièce de forme carrée pour obtenir les meilleurs résultats. Pour un appareil coffret, ou un appareil portatif, la hauteur *optima* du diffuseur de sons au-dessus du sol semble être d'un mètre environ. On placera donc l'appareil sur une table ou un support quelconque ayant à peu près cette hauteur, et on le disposera dans la pièce comme s'il s'agissait d'un phonographe meuble. Pour éviter les réflexions sonores nuisibles on ne placera jamais le phonographe en avant d'un miroir ou d'un mur à surface très lisse. On obtiendra, au contraire, souvent de très bons résultats en le plaçant en avant d'une porte ouverte ou d'une baie de séparation de deux pièces, de telle sorte qu'il se trouve une masse d'air suffisante derrière lui³. »

Si ces manipulations sont contraignantes, elles sont aussi des éléments essentiels du plaisir discophilique, notamment parce qu'elles donnent un sentiment de maîtrise sur le déroulement

¹ *Revue des machines parlantes*, avril 1928.

² André Coeuroy et G. Clarence, *op. cit.*, p. 27.

³ Pierre Hémarquin et René Dumesnil, *Le livre du disque. Histoire de la musique par les disques*, Paris, E. Chiron, 1931, p. 61.

du processus musical. Contrairement à l'auditeur du concert, l'amateur de disque peut en effet choisir le moment où il écouterait l'œuvre, mais il peut aussi l'interrompre, l'écouter autant de fois qu'il le désire, ou encore moduler le son de l'appareil grâce à un système de tiroirs que l'on peut ouvrir ou fermer pour donner plus ou moins de volume sonore ; avec l'enregistrement électrique, les phonographes seront désormais dotés d'un amplificateur qui donnera une plus grande latitude à l'amateur dans la modulation du son. Muni de son phonographe, l'auditeur peut presque se croire musicien, comme en témoigne l'apparition, au cours de l'entre-deux-guerres, de l'expression « jouer un disque » pour désigner l'opération consistant à le placer sur l'appareil pour l'écouter. Cette expression constitue en fait une des clés permettant de comprendre un aspect essentiel du plaisir discophilique : le sentiment d'une proximité avec le créateur de l'œuvre encore plus grande que lors d'une audition en directe, voire le sentiment d'être soi-même le créateur de la musique. Sentiment illusoire ? Sans doute, mais peu importe : le discophile, lui, y croit, et c'est l'enregistrement électrique par le microphone qui lui procure ce plaisir auditif d'un type nouveau. Lisons pour nous en convaincre ce compte rendu qui suit la tournée du chanteur de variétés américain Jack Smith à Paris en février 1929 :

« Jack Smith a maintenant repris son paquebot pour le nouveau monde. Vous êtes rentrés chez vous et vous avez recherché ses disques les plus séduisants. [...] Et vous vous êtes aperçu que la machine parlante vous apportait des joies musicales plus subtiles et plus complètes que l'audition directe. Jack Smith est un chanteur délicieux, mais le fantôme de sa voix est cent fois plus délicieux encore. Dans votre fauteuil, au Palace, vous vous êtes trouvés là à une certaine distance de l'artiste : le disque, au contraire, vous apporte, intacte, la sonorité ronde et harmonieuse que le microphone avait captée à quelques centimètres de ses lèvres. Aucune nuance ne vous échappe. Les soupirs, les murmures et les chuchotements sont infiniment plus émouvants sous cette forme et à leur sortie de la "chambre noire" de votre appareil que dans le vaste vaisseau brillamment éclairé du music-hall. [...] Ne nous dites plus d'un disque qu'il donne l'illusion parfaite de la réalité : s'il s'en tenait là, ce serait vraiment une bien pauvre chose. Ne savez-vous donc pas que la noblesse de la phonographie est précisément de nous entraîner d'un coup d'aile au-delà du réel¹ ? ».

Enfin, pour terminer ce portrait du parfait discophile, il faut évoquer une dernière caractéristique : le personnage a une tendance plus ou moins prononcée à la collectionnisme aiguë, et c'est pour lui qu'est inventé dans les années vingt un nouveau meuble, la discothèque, qui lui permet de protéger ses cires des chocs, mais aussi d'organiser à sa guise son propre patrimoine sonore afin de l'avoir à sa disposition dès qu'il lui prend l'envie d'écouter un disque. La pratique du classement des disques est en effet « l'un des plaisirs du discophile² » au même titre que l'audition des œuvres. Il importe que le « discophile [...] classe ses disques d'une manière rationnelle, pour que la recherche d'un disque quelconque soit très rapide, et aussi que leur conservation soit effectuée d'une manière parfaite³ ». Le goût du classement peut aller très loin, même s'il ne concerne alors qu'une minorité de « phonomanes » : ainsi un ouvrage conseille-t-il au discophile d'établir

« pour chaque disque, [...] trois modèles différents de fiches, à savoir :

¹ *L'édition musicale vivante*, février 1929.

² J.M. Gilbert et Jacques Henry, *Introduction à La Discophilie*, Paris, Colbert, 1946, p. 48.

³ Pierre Hémarquinier et René Dumesnil, *op. cit.*, p. 67.

1ère fiche : le titre de l'œuvre et son genre, suivi du nom de l'auteur et de l'interprète. Le numéro sous lequel le disque est classé dans la discothèque du discophile.

2° fiche : le nom de l'auteur, suivi du titre de l'œuvre et du nom de l'interprète. Le numéro sous lequel le disque est classé dans la discothèque du discophile.

3èe fiche : le nom de l'interprète suivi du titre de l'œuvre et du nom de l'auteur. Le numéro sous lequel le disque est classé dans la discothèque du discophile.

Les fiches ainsi établies seront groupées dans des fichiers spéciaux : œuvres, auteurs, interprètes¹ ».

Le prolongement de cette volonté de classement rationnel des œuvres, des genres et des artistes, est l'apparition de la discographie, discipline qui consiste à recenser, pour un genre, un artiste ou une compagnie discographique donnée, l'ensemble des enregistrements, en mentionnant leur date, leur lieu, le titres des œuvres enregistrées ainsi que le nom des interprètes. L'inventeur de ce genre nouveau est l'amateur de jazz français Charles Delaunay, qui publie en 1937 la *Hot discography* dans laquelle sont listés presque tous les enregistrements de jazz réalisés depuis 1917. Première mondiale, elle sera suivie de beaucoup d'autres, dans le jazz comme dans la musique classique.

La deuxième guerre mondiale

L'industrie du disque mondiale n'est que partiellement sortie du marasme quand survient la Deuxième guerre mondiale. Celle-ci va une fois de plus interrompre le circuit d'échanges discographiques de part et d'autre de l'Atlantique et entraîner les compagnies dans un processus de mobilisation économique et idéologique encore plus poussé que lors de la guerre de 1914-1918.

En Allemagne, le disque, comme tous les autres secteurs de la société et de la production culturelle, est enrôlé dans l'entreprise de propagande du régime nazi. En 1933, la principale compagnie allemande, Deutsche Grammophon (filiale de la Gramophon d'Emile Berliner et définitivement séparée de sa maison mère en 1921), perd ses propriétaires, contraints de fuir les persécutions antisémites ; les artistes juifs qu'elle avait sous contrat disparaissent également de son catalogue. Pour compenser l'appauvrissement du répertoire qui en résulte, le régime met sur pied à partir de 1935 une politique active d'enregistrements avec de grands interprètes et chefs d'orchestres tels que Wilhelm Fürtwangler et Wilhelm Mengelberg, mais aussi de jeunes chefs comme Karl Böhm et Herbert Von Karajan, le pouvoir attisant la rivalité entre ce dernier et Fürtwangler, qui se montre réticent face au régime nazi. Après la déclaration de guerre, la Deutsche Grammophon est absorbée en 1941 par l'entreprise de construction électrique Siemens, se trouvant ainsi intégrée à une grande infrastructure qui doit lui permettre de conquérir une position dominante sur le marché du disque européen dans le cadre de la construction de l'Europe allemande, une stratégie sans doute similaire à celle mise en œuvre par la compagnie cinématographique UFA.

En France occupée, l'industrie discographique subit de plein fouet la législation antisémite mise en place par le régime de Vichy (le premier statut des juifs est promulgué le 3 octobre 1940). Les propriétaires de la filiale française de Deutsche Grammophon, Polydor, également juifs, sont partis pour les États-Unis juste avant l'entrée des Allemands à Paris en juin 1940, et l'entreprise sera placée sous séquestre par le régime de Vichy pendant toute la guerre. Chez

¹ J.M. Gilbert et Jacques Henry, *op. cit.*, p. 51.

Pathé-Marconi, la situation n'est guère brillante dans l'immédiat. Certes, l'usine de Chatou a été rouverte dès le 30 juin 1940, mais, outre le rationnement des matières premières qui frappe durement la production de disques, c'est une grande partie du catalogue de la marque qui disparaît : les compositeurs et interprètes juifs n'ont plus le droit d'enregistrer et leurs œuvres sont retirées du catalogue. Par ailleurs, les disques importés des États-Unis et de la Grande-Bretagne grâce aux accords de licence cessent d'arriver en France (même si on peut les trouver au marché noir). La compagnie doit donc reconstituer son fonds alors que les conditions matérielles sont tout sauf favorables¹. Lorsque Vichy réorganise les branches industrielles selon une logique corporative en créant les Comités d'organisation, Jean Bérard, président de Pathé-Marconi depuis 1935, est logiquement nommé président de la section de l'industrie du disque dans le Comité d'organisation des industries et commerce de la musique. Son allégeance au régime de Vichy et à la politique de collaboration est claire : à l'automne 1942, lors d'une soirée organisée par l'agence collaborationniste Interfrance, il prononce ainsi un éloge sans ambiguïté de l'Allemagne, déclarant que « les doctrines fasciste et hitlérienne sont aujourd'hui comme les champions de la civilisation contre l'américanisme judaïque et son allié le bolchévisme² ». Alors que le retour de Pierre Laval au gouvernement en avril 1942 a marqué l'approfondissement de la politique de collaboration (symbolisée par la déclaration « Je souhaite la victoire de l'Allemagne » prononcée le 22 juin à l'occasion de l'invasion de l'URSS), une telle prise de position à ce stade de la guerre témoigne du soutien sans ambiguïté de Bérard à la collaboration, à défaut d'une adhésion idéologique au nazisme. Bérard sera jusqu'à la fin de la guerre le patron de l'industrie du disque en France, et c'est sous son impulsion que la nouvelle ligne éditoriale voulue par les occupants sera appliquée : elle consiste à enregistrer essentiellement le répertoire français (excepté les compositeurs juifs interdits comme Dukas, Milhaud ou Offenbach) et, dans une moindre mesure, allemand (celui-ci est plutôt l'apanage de la Deutsche Grammophon). Cette ligne sera suivie à un rythme soutenu puisqu'on compte 600 disques classiques gravés entre 1940 et 1944. La mission assignée par les Allemands à l'industrie du disque française, comme à l'ensemble du milieu du spectacle, est claire : donner à la population l'illusion de la normalité et la divertir au maximum pour la détourner de toute contestation vis-à-vis de l'occupant, tout en flattant son amour-propre national. Dans cette perspective est enregistrée notamment au printemps 1941 l'intégrale de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, dans une version qui fait encore autorité aujourd'hui. La politique de collaboration se traduit au niveau musical par l'enregistrement en septembre 1942 de la *Damnation de Faust* de Berlioz par l'orchestre de Radio Paris, cette pièce typiquement française composée d'après l'œuvre de Goethe étant censée symboliser le rapprochement franco-allemand. Malgré les difficultés matérielles, le rythme d'enregistrements sera maintenu pendant presque toute la guerre, y compris en 1943-1944 (alors que les restrictions s'aggravent), afin de donner l'illusion que tout continue comme avant. De son côté, le jazz connaît également sous l'occupation une période faste, qui semble constituer une entorse à la ligne éditoriale voulue par les Allemands. Mais il ne s'agit là que d'une apparence : d'abord parce que les musiciens enregistrés au cours de la guerre sont, à de rares exceptions près, tous français ; ensuite parce que le jazz, en dépit de son statut d'art dégénéré dans le panthéon culturel nazi, n'est pas bien dangereux et que le régime peut ainsi donner à peu de frais à la population une image de tolérance en autorisant concerts et enregistrements. Dans ces conditions, la compagnie Swing (filiale de Pathé-Marconi) continue d'enregistrer à un rythme plus soutenu qu'avant-guerre : après l'interruption due aux

¹ Philippe Morin, « Une nouvelle politique discographique pour la France », in Myriam Chimènes (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 2001, pp. 253-268.

² Les journées Interfrance, *Jean Bérard vous parle... Allocution prononcée le 11 octobre 1942 par le Directeur de Pathé Marconi devant la presse de province réunie Salle Chopin*, BnF.

opérations militaires du printemps 1940, les enregistrements reprennent et les années 1941 à 1943 sont celles d'une activité importante qui témoigne du succès du jazz en France pendant l'Occupation.

Pendant ce temps, outre-Atlantique, l'industrie du disque américaine a fini par sortir de la crise en 1939, et l'année suivante, la production est remontée à 127 millions de disques. Mais avec l'entrée en guerre des États-Unis en décembre 1941, les compagnies sont à nouveau réquisitionnées pour la production de guerre ; d'autre part, en avril 1942, le gouvernement américain réduit considérablement les autorisations d'importations de la gomme-laque dite « shellac » pour les usages non militaires. Or, il s'agit là du principal matériau utilisé pour produire les disques. Enfin, pour ne rien arranger, la mobilisation des hommes pour le front a vidé les orchestres, qui sont de plus en plus remplacés, lors des émissions de radio, par un nouvel appareil : le juke-box. Cette mesure provoque la colère du syndicat des musiciens, l'American Federation of Musicians (AFM) qui estime que la musique en boîte (« canned music ») provoque le chômage des musiciens, et exige des compensations financières de la part des compagnies discographiques et des stations radiophoniques. N'ayant pas obtenu satisfaction, le redouté James C. Petrillo, patron de l'AFM, décrète au printemps 1942 l'interdiction pour ses membres d'enregistrer de nouveaux disques, excepté pour les besoins de la guerre. Pendant deux ans, les compagnies vont donc vivre sur le catalogue existant, multipliant les rééditions. C'est seulement en 1944 qu'un accord sera trouvé entre les différentes parties en présence.

Pendant ce temps, l'enregistrement de chansons patriotiques, autorisé par l'AFM, est à nouveau à l'ordre du jour : en 1943, l'Office of War Information (OWI) mobilise à cet effet les auteurs-compositeurs de Tin Pan Alley¹. De son côté, l'armée américaine se fait productrice de disques pour maintenir le moral des troupes au front. Elle crée en 1943 une compagnie discographique pour laquelle les vedettes américaines enregistrent gratuitement. La musique est ensuite diffusée à la radio sur l'American Forces Network (AFN) qui émet dans tous les pays où les États-Unis opèrent ; mais elle est aussi éditée en disques, dont un stock est envoyé chaque mois à toutes les unités américaines, en Europe, en Afrique et dans le Pacifique : ce sont les fameux V-Discs (V pour Victory), fabriqués désormais avec de la vinylite (une nouvelle matière plastique mise au point par l'industriel Union Carbide dans les années 1930). Les premiers exemplaires sortent à l'automne 1943, et le jazz sous toutes ses formes y est la musique la mieux représentée, de Louis Armstrong à Duke Ellington et Count Basie en passant par Benny Goodman ou Glenn Miller (qui grave près de 60 V-Discs), mais aussi des vedettes de variété jazzée comme Louis Jordan ou Frank Sinatra². La musique classique n'est pas oubliée, le prestigieux chef d'orchestre Arturo Toscanini gravant de nombreux enregistrements des compositeurs de tous les pays, de Verdi à Brahms en passant par Debussy, Elgar, Smetana, Wagner ou John Philip Sousa : une manière explicite de montrer que la démocratie accepte la diversité culturelle, contrairement aux régimes totalitaires. En tout, 900 disques seront enregistrés et diffusés à 8 millions d'exemplaires dans le monde jusqu'en 1949, en particulier en Grande-Bretagne, en France, en Italie et au Japon. Lors de la libération de l'Europe, ils constitueront souvent le premier moyen avec lequel les populations locales prendront, ou reprendront contact avec la musique américaine, en particulier le jazz, après cinq ans d'interruption des échanges discographiques. À bien des égards, ils préparent la diffusion mondiale du jazz après 1945.

¹ Kathleen E. R Smith, *God Bless America : Tin Pan Alley goes to war*, Lexington, University Press of Kentucky, 2003.

² Richard S. Sears : *V-discs : A history and Discography*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1980.

La période délimitée par les deux guerres mondiales est donc décisive pour l'essor de l'industrie du disque et pour l'inscription profonde de la musique enregistrée dans les pratiques culturelles des pays industrialisés. Les guerres elles-mêmes ont joué un rôle important dans ce processus, notamment parce qu'elles ont stimulé des recherches scientifiques et techniques (radio, électricité, chimie des matériaux, ...) dont l'industrie du disque a largement profité une fois la paix revenue, en 1918 comme en 1945. Et si la crise économique de 1929 a été dans l'immédiat dramatique pour l'industrie du disque, aux États-Unis comme en Europe, elle n'a pas remis en cause l'existence du phonographe, qui répondait à un besoin culturel profond et dont l'usage en tant qu'instrument de loisir s'est confirmé au cours de la période. Par ailleurs, la dépression mondiale des années trente a sans doute permis, par le recentrage des grandes compagnies discographiques sur leurs marchés « naturels » (l'Europe et les États-Unis), l'apparition dans les pays émergents d'une industrie locale qui arrivera à maturité dans les années cinquante et soixante. À ce titre, les années d'entre-deux-guerres voient la poursuite de la dilatation du paysage discographique mondial.

III : LES TRENTE GLORIEUSES DU MICROSILLON

Les trois décennies qui suivent la fin de la Deuxième guerre mondiale sont une période de prospérité sans précédent pour le disque, qui entre alors dans l'ère de l'industrie mondiale de masse. Cette prospérité s'explique essentiellement par trois facteurs : l'innovation technique qui permet l'invention d'un nouveau support (le microsillon) possédant une qualité d'écoute plus grande pour un moindre prix de revient ; la croissance démographique généralisée dans le monde industrialisé qui augmente le public potentiel du disque ; et enfin la mise en place par les compagnies discographiques de stratégies commerciales fondées sur la synergie entre tous les types de médias. Au cours de ces années, le disque devient un produit de consommation courante dans tous les pays développés.

L'explosion d'une industrie de masse

En 1945, la situation de l'industrie du disque se présente très différemment selon les pays : aux États-Unis, elle est florissante et, après l'accord entre l'American Federation of Musicians et les compagnies discographiques qui met fin à la grève des enregistrements, elle repart à la hausse dès 1946. Dans l'Europe dévastée, il en va autrement : si le groupe anglais EMI a été épargné par les destructions, il a perdu ses marchés européens ; quant aux compagnies allemandes, elles ont été écrasées sous les bombes comme l'ensemble de l'industrie du pays. L'industrie française, de son côté, se sort relativement bien des quatre années d'occupation : si elle a été mise sous la tutelle idéologique allemande, son potentiel de production est intact, l'usine Pathé de Chatou, la plus importante d'Europe, n'ayant pas eu à souffrir des bombardements. Après le creux des années 1944 et 1945 dû à l'intense bataille pour la libération du pays, la production de disques repart : dès 1946, on peut l'estimer à 300 000 disques mensuels, soit 3,6 millions sur l'ensemble de l'année, à peu près le niveau de 1938¹. Mais l'industrie française, repliée sur elle-même pendant quatre ans, est presque totalement dépendante du marché hexagonal et souffre d'un manque de renouveau de son catalogue qui, dans la musique classique comme les variétés et le jazz, ne contient plus que des artistes français.

Le grand événement de l'après-guerre dans le monde du disque est la mise au point du microsillon. Depuis le début du XXe siècle, le disque à 78 tours s'est imposé comme standard mondial, mais il possède un défaut essentiel : sa durée d'écoute ne dépasse pas quatre minutes. Avec le nouveau standard, la durée d'une face de disque passe d'un coup à vingt minutes, ce qui lui vaut le nom de Long Playing (LP). Il permet d'écouter de longues œuvres sans interruption, avantage considérable pour la musique classique, mais aussi pour le jazz : désormais, les musiciens vont pouvoir, lors des séances de studio, improviser au-delà des quatre minutes réglementaires qui bridaient leur imagination. C'est dire si l'arrivée du microsillon n'est pas seulement une évolution importante pour les auditeurs, mais aussi pour les musiciens. Le deuxième intérêt du nouveau support est l'amélioration de la qualité sonore

¹ *Action*, 30 août 1946.

et notamment la diminution des bruits de surface, grâce à l'utilisation du vinyle, qui supprime définitivement le shellac comme matériau de fabrication et restera, avec diverses améliorations, la matière de base du disque jusqu'à l'avènement du disque compact.

Alors qu'en 1925, Victor avait été la première à sortir des enregistrements électriques, c'est Columbia qui, à l'été 1948, prend l'avantage technologique en commercialisant les premiers microsillons. La mise au point du nouveau standard a été, une nouvelle fois, l'objet d'une intense compétition entre les compagnies, notamment entre Columbia et RCA-Victor : alors que la première mettait au point son LP fonctionnant à une vitesse de 33 tours, la seconde expérimentait au même moment un disque vinyle fonctionnant à 45 tours, avec une qualité sonore accrue mais un temps d'écoute guère plus élevé que le 78 tours. Constatant la supériorité commerciale du 33 tours, RCA-Victor se rallie au bout d'un an au nouveau standard, mais son travail sur le 45 tours n'aura pas été inutile, puisque quelques années plus tard, celui-ci deviendra le format idéal pour véhiculer les « tubes » mondiaux qui serviront de locomotives commerciales aux albums 33 tours. Dans l'immédiat, l'ensemble des compagnies américaines se rallie au nouveau standard en quelques mois, mais en Europe, le groupe EMI est réticent à l'idée de reconvertir son important catalogue de 78 tours. C'est la concurrence des nouvelles compagnies nées dans les années trente et quarante (Decca en Angleterre, Vogue et Blue Star en France), et ayant adopté plus rapidement le nouveau système, qui l'oblige à suivre le mouvement en 1952. Quant à l'URSS, les premiers microsillons y sont réalisés en 1951.

En France, le premier disque 33 tours est publié à la fin de l'année 1949 par la nouvelle compagnie L'Oiseau-Lyre : il s'agit de *L'Apothéose de Lully* de François Couperin, enregistré par le chef d'orchestre Roger Désormière, quelques années auparavant en 78 tours et transféré sur le nouveau support¹. D'autres compagnies suivent, plus lentement qu'aux États-Unis, car le marché est très étroit : la situation économique de la France est encore critique (les tickets de rationnement pour la population sont maintenus jusqu'en 1949) et la croissance économique n'arrive pas avant 1954. Dans le domaine du jazz, le premier microsillon commercialisé par la marque Vogue à l'automne 1951 est la *Promenade aux Champs-Élysées* de Sidney Bechet accompagné par l'orchestre de Claude Luter² ; de son côté, Blue Star choisit, pour son premier essai en LP, de rééditer des enregistrements antérieurs du saxophoniste américain Don Byas, alors très prisé des amateurs français³.

Jusqu'à la fin des années 1970, le microsillon sera le moteur de l'industrie mondiale du disque, qui connaît au cours des années cinquante et soixante une croissance de 10 à 20% par an. Cette croissance exponentielle est due avant tout au confort d'écoute et à l'augmentation du temps de musique disponible permis par le microsillon, mais aussi à l'excellente conjoncture économique qui se manifeste dans les pays industrialisés dès le milieu des années 1950 et permet à la musique enregistrée de devenir un produit de consommation courante : aux États-Unis, la production passe de 250 millions d'unités en 1946 à plus de 600 millions en 1973. À des degrés moindres, le phénomène est général : en Angleterre, les ventes passent de 60 millions de disques en 1955 à 177 en 1973 ; en Allemagne, de 40 à 110, en France de 18 à 100 ; au Japon, elles grimpent de 40 millions au début des années cinquante à 150 dix ans plus tard. Derrière le rideau de fer, la progression est moins impressionnante, mais on passe tout de même de 130 millions à 190 en URSS entre 1964 et 1973. Quant aux pays

¹ « Le premier disque microsillon édité en France en 1949 », gallica.bnf.fr/anthologie/notices/01308.htm, consulté le 30 août 2007.

² *Jazz hot*, septembre 1951.

³ *Jazz hot*, octobre 1951.

émergents, avec un temps de retard sur les pays industrialisés, ils ne sont pas en reste : le Mexique double sa production entre 1968 et 1973, et le Brésil la multiplie par trois¹.

En 1975, le marché mondial représente 1,5 milliard de disques vendus², dont 446 millions aux États-Unis, 200 en URSS, 177 au Japon, 165 en Grande Bretagne, 113 en France, 107 en Allemagne fédérale, 100 au Canada et 34 en Italie. Il est alors dominé par quelques grands groupes : l'anglais EMI, les Américains CBS (Columbia broadcasting system), RCA-Victor et Warner Bros, ainsi que le néerlandais Philips. Ces deux derniers sont des nouveaux venus dans le secteur : la Warner Bros est d'abord une des plus grandes compagnies cinématographiques d'Hollywood ; c'est en 1958 qu'elle a lancé sa filiale disques, la Warner Bros Records³, qui a pris une place importante sur le marché mondial au cours des années soixante. Quant à la société Philips, elle était surtout connue avant guerre pour fabriquer des radios et pour avoir commercialisé le premier rasoir électrique en 1939. Après 1945, elle commence à fabriquer des tourne-disques puis crée en 1950 une compagnie discographique, s'associant rapidement à CBS pour investir le marché américain, et rachète également à l'allemand Siemens l'usine et le catalogue français de Polydor pour s'implanter sur le marché français et européen. En 1962, elle s'associera avec le même Siemens, cette fois pour avoir accès au prestigieux catalogue de musique classique de la Deutsche Grammophon ; les deux sociétés fusionneront officiellement en 1972 pour former le groupe PolyGram.

Dans cet ensemble de grands groupes qui se muent progressivement en conglomérats industriels dépassant de loin le secteur de la musique, l'industrie américaine est en première position, appuyée sur le plus grand marché intérieur du monde. Celui-ci est dominé par quatre grandes compagnies à la fin des années quarante : CBS, RCA, Capitol et la branche américaine de Decca. CBS, la plus importante, possède à son catalogue les plus grandes vedettes de la période : les chanteurs de variétés Tony Bennett, Johnny Ray et Guy Mitchell, mais aussi les prestigieux chefs d'orchestres classiques Eugene Ormandy ou Leonard Bernstein, ainsi que, dans les années soixante, les artistes folk Bob Dylan ou Simon & Garfunkel. La principale rivale de CBS, RCA-Victor, a aussi ses chefs d'orchestres prestigieux (Arturo Toscanini, Leopold Stokowski), mais moins nombreux ; c'est surtout en signant Elvis Presley à l'automne 1955 qu'elle réussit un grand coup, alors que CBS n'a pas vu venir la vague rock'n'roll : de fait, Presley restera comme l'artiste ayant le plus rapporté à la compagnie, avec au total plus de 700 millions d'albums jusqu'à sa mort. Decca, après avoir enregistré de nombreuses vedettes du jazz dans les années trente et quarante (Louis Armstrong, Count Basie), élargit ses activités avec des artistes de variétés tels que Bing Crosby (qui enregistre en 1942 *White Christmas*), et surtout Bill Haley, dont le *Rock around the clock* enregistré en 1954, connaît un succès important dès l'année suivante. Quant à Capitol, créée en 1942 à Los Angeles, il s'agit du premier grand label de la côte Ouest, qui prend rapidement place dans le quatuor de tête de l'industrie américaine avec Bing Crosby (qui signe chez elle à la fin des années quarante), Peggy Lee, Nat King Cole ou encore le grand orchestre de Stan Kenton, et surtout Frank Sinatra. Toutes ces compagnies sont liées par des accords de licence avec les grands groupes européens qui leur permettent de distribuer mutuellement leurs catalogues aux États-Unis et en Europe. Mais à partir du milieu des années cinquante, les compagnies américaines changent de stratégie pour créer directement des filiales en Europe, où la musique américaine a beaucoup de succès (RCA en 1957). De leur côté, les compagnies européennes rachètent des sociétés américaines pour s'implanter

¹ Pekka Gronow & Ilpo Saunio, *An international History of the Recording Industry*, London/New York, Cassel, 1998, pp. 96 et 137-8.

² M.A. Chiavelli, *Etude sur l'évolution de la concentration et des prix dans l'industrie et le commerce du disque en France*, Luxembourg, Office des publications officielles des communautés européennes, 1979.

³ Mario D'Angelo, *La renaissance du disque. Les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 13.

directement aux États-Unis : c'est ainsi qu'EMI absorbe Capitol en 1955. Cette évolution sera accélérée par la signature du Traité de Rome en 1957, qui crée la Communauté Economique Européenne.

À côté des grands groupes, on trouve aux États-Unis des compagnies de taille moyenne (à l'échelle américaine) mais qui vont conquérir au cours des trente glorieuses une partie importante du marché américain : c'est notamment le cas des compagnies enregistrant les artistes de la musique noire américaine sous ses formes les plus populaires : rythm and blues, soul et funk. Elles sont nombreuses, mais trois d'entre elles occupent une place particulièrement importante au cours de la période : Atlantic, Stax et Motown. La première a été fondée en 1947 à New York par Ahmet Ertegun et domine le marché américain dans ce secteur musical jusqu'à la fin des années 1950, enregistrant des artistes tels que Professor Longhair, LaVern Baker, Big Joe Turner, Aretha Franklin, Roberta Flack, et surtout, son artiste phare, Ray Charles, sous contrat avec la compagnie de 1952 jusqu'à 1959, date où il enregistre l'un de ses plus grands succès, *What I'd Say*, dont les ventes dépassent en quelques mois le million d'exemplaires, et dont le succès à l'étranger est également important (100 000 exemplaires vendus en France en 1961¹). La deuxième compagnie importante est la Satellite, fondée à Memphis en 1957 et devenue Stax en 1961 : elle rencontre ses premiers succès avec Rufus Thomas en 1960, puis Booker T and the MG's, et surtout, l'année suivante, Otis Redding. D'abord distribuée par Atlantic, elle s'en émancipe en 1968, rencontrant son plus grand succès discographique avec l'enregistrement par Isaac Hayes de la bande sonore du film *Shaft* en 1971. La troisième compagnie est la Tamla Motown, créée en 1959 à Detroit, dont le groupe phare est le trio féminin des Supremes, engagé en 1961, et dont la chanson *Where did our love go* devient numéro un des charts aux États-Unis et en Angleterre à l'été 1964, et sera suivie de nombreux autres tubes (*Come see about me*, *Back in my arms again*). Mais la maison signe de nombreux autres artistes parmi lesquels Stevie Wonder, un jeune pianiste aveugle de 12 ans signé en 1961 qui réalise en 1963 son premier album (*I call it Pretty Music*), ou encore Marvin Gaye dont le *What's Going On ?* est un succès mondial en 1971.

En Angleterre, EMI et Decca se partagent un marché en pleine expansion après 1945. Au début des années 1960, elles entrent dans une période faste avec le succès foudroyant de la musique pop. En 1962, EMI engage un groupe appelé les Beatles, formé quelques années auparavant. Leurs deux premiers singles (*Love me Do* et *Please Please me*), enregistrés à l'automne 1962 dans les studios EMI d'Abbey Road, dans la banlieue londonienne, sont immédiatement des succès, et sont suivis d'un premier album qui sort en avril 1963. De son côté, Decca, qui, sollicité par les Beatles avant EMI, avait refusé de les engager, se rattrape en signant en 1963 les Rolling Stones, dont le premier album sort en 1964 et dont le succès planétaire commence avec le 45 tours (*I can't Get no*) *Satisfaction*, qui est dès sa sortie à l'été 1965 numéro un des charts anglais et américains. Les Rolling Stones resteront chez Decca jusqu'en 1970, terminant ces sept ans de collaboration avec l'album *Get Yer Ya Ya's Out*, considéré comme l'un des meilleurs enregistrements en public de l'histoire du rock. Puis ils partiront fonder leur propre compagnie, ouvrant ainsi une époque de crise pour Decca. Dans le sillage de ces deux groupes phares, ce sont des dizaines de formations qui vont franchir les portes de l'un des deux grands labels et y graver les principaux épisodes de l'histoire de la musique pop anglaise des années 1960-1970 : les Who (*My Generation*, 1965, chez Decca), les Yardbirds (*Five Live Yardbirds*, 1964, chez Columbia/EMI, probablement le premier enregistrement « live » de l'histoire du rock), les Pink Floyd (*The Piper at the Gates of Dawn*, chez Columbia/EMI, 1967), les Them (*The Angry Young Men*, chez Decca, 1965, avec le fameux tube *Gloria*), et bien d'autres.

¹ *Jazz hot*, novembre 1961.

En France, le développement du marché du disque après 1945 s'accompagne d'un renouvellement du paysage industriel, où Pathé-Marconi était en situation de quasi-monopole depuis les années trente. Immédiatement après la fin du conflit apparaissent de nouvelles firmes qui vont profiter de la croissance économique des années cinquante et, tout en restant pour l'essentiel cantonnées au marché français, vont s'y tailler une place de choix. Les principales sont Philips, Barclay et Vogue.

Philips est l'héritière de Polydor : à la Libération, la filiale de Deutsche Grammophon, qui avait été placée sous séquestre, est réactivée ; animée par une équipe dynamique, elle parvient rapidement à se faire une place, notamment dans le secteur des variétés, si bien qu'en 1951, lorsque Philips veut s'implanter sur le marché français, il la rachète avec son catalogue. En quelques années, elle disputera à Pathé-Marconi la première place.

La compagnie Vogue, elle, est directement issue de l'empire Pathé-Marconi. En 1937, on s'en souvient, Charles Delaunay avait fondé avec Hugues Panassié la compagnie Swing, consacrée au jazz. Mais Swing était une filiale de Pathé-Marconi, et au lendemain de la guerre, la direction britannique d'EMI, peu soucieuse de voir apparaître sur le continent des concurrents potentiels, refuse de lui donner les moyens d'élargir son activité, alors que le jazz, profitant du travail de fond mené depuis les années trente par l'équipe du Hot club de France et bénéficiant de l'image positive des États-Unis depuis le débarquement de Normandie, est un marché en pleine ascension. Delaunay, avec quelques associés (Léon Cabat et Albert Ferreri), décide donc de se séparer d'EMI pour fonder, dès 1945, la société Vogue, qui reprend le label Swing. Elle met en route immédiatement une politique d'enregistrement ambitieuse qui va accompagner le succès du jazz en France jusqu'à la fin des années cinquante. Dès août 1946, Delaunay est allé aux États-Unis réaliser quelques séances d'enregistrement avec des musiciens américains (Benny Carter, Duke Ellington, Kenny Clarke, Louis Armstrong), afin de renouveler le catalogue de la marque, qui, depuis 1940, n'a enregistré que des musiciens français. À la fin de l'année, il profite de la venue à Paris du premier orchestre de jazz professionnel américain depuis 1939, celui de Don Redman, pour réaliser quelques sessions avec ses musiciens, notamment le saxophoniste Don Byas. Il renouvellera régulièrement l'opération au cours des années suivantes avec les nombreux musiciens américains qui viennent se produire en France : Dizzy Gillespie et Errol Garner en 1948, Sidney Bechet en 1949, Lee Konitz en 1953, Thelonius Monk en 1954 et bien d'autres. Mais la compagnie enregistre également les musiciens français qui s'affirment dès le début des années 1950 : Claude Luter, bien sûr, l'acolyte de Sidney Bechet ; mais aussi Martial Solal (qui effectue ses premiers enregistrements sous son nom en 1953), ou encore le saxophoniste belge Bobby Jaspar. C'est avec le succès de Sidney Bechet (1 million de disques vendus en 1955) que Vogue devient une compagnie importante, et étend ses activités à la variété à partir de la fin des années cinquante.

Le début de l'histoire de Barclay est à bien des égards similaires à celle de Vogue, avec laquelle elle se partage le marché du jazz au cours des années d'après-guerre. Son fondateur Eddie Barclay, de son vrai nom Edouard Ruault, a commencé comme pianiste de jazz pendant l'Occupation ; puis, sentant la vague montante du jazz, il crée Blue Star en 1945 (elle prendra le nom de Barclay en 1957), qui se dote rapidement d'un bon catalogue jazz en enregistrant également musiciens français et américains. En 1948, Eddie Barclay va pour la première fois aux États-Unis, rapportant dans ses valises les premiers microsillons et obtenant, comme Delaunay, des licences qui lui permettent d'importer les premiers 33 tours américains en France à partir de l'automne 1951. Comme Vogue, le succès du jazz permet à Barclay d'étendre ses activités en direction de la variété à partir de la fin des années cinquante.

La multiplication des petits labels

Les grandes et moyennes compagnies ne représentent qu'une partie du paysage discographique, et si elles réalisent à elles seules la plus grande partie des ventes mondiales, elles sont entourées de nombreux labels de petite taille qui se multiplient dans les années cinquante à mesure que le marché s'élargit et se diversifie. Souvent spécialisées dans un style de musique, elles s'affirment dès l'après-guerre comme l'autre pôle essentiel du secteur du disque, en signant des musiciens dont le potentiel commercial est trop limité pour les grandes compagnies. Cette dualité constitue une caractéristique de l'industrie du disque jusqu'à nos jours¹.

Les petits labels se comptent par centaines et il serait fastidieux, voire impossible, d'en faire l'énumération. Certains se concentrent sur une clientèle très précise sur le plan stylistique et/ou géographique, même s'il leur arrive de connaître la célébrité avec un « tube » à la suite duquel, souvent, l'artiste les quitte pour signer avec une compagnie plus importante. Enfin, ils sont souvent fragiles et un échec commercial peut entraîner leur chute rapide, à moins qu'ils ne soient rachetés par des grosses compagnies désireuses d'exploiter leur catalogue. Aux États-Unis, ces petits labels pullulent dès les années 1940. Dans le domaine du *rhythm and blues*, ils sont nombreux à graviter autour des trois grandes (Atlantic, Stax, Motown) : on mentionnera ainsi Federal Records, ou encore King Records, rendu célèbre en 1970 par le succès mondial de *Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine* enregistré par le chanteur James Brown. Mais c'est surtout dans le jazz qu'elles sont le plus nombreuses, même si leur célébrité rétrospective due à la consécration de nombreux artistes ayant enregistré pour elles ne doit pas masquer les difficultés économiques auxquelles elles se sont heurtées à leurs débuts en raison de la faiblesse de leurs ventes : c'est le cas de Blue Note, fondée en 1939, qui enregistre au cours des années cinquante Thelonius Monk, Art Blakey ou encore Bud Powell ; c'est aussi le cas de Savoy, créée en 1942 et qui se fera connaître en enregistrant des sessions historiques de Charlie Parker en 1945². Quant à Prestige, créée en 1949, elle se spécialise d'emblée dans le courant du jazz dit « cool » au début des années 1950 (Miles Davis, Stan Getz, Lee Konitz, le Modern Jazz Quartet...) ; et Verve, fondée en 1955, permet à Norman Granz, son fondateur, d'enregistrer les musiciens de l'orchestre de vedettes *Jazz at the Philharmonic* qu'il fait tourner à travers le monde, en particulier la chanteuse Ella Fitzgerald, avant d'être racheté par la MGM en 1960. Une fois leur réputation établie, les artistes partent fréquemment signer avec de plus grandes firmes qui leur offrent une meilleure rémunération, des conditions d'enregistrement plus sophistiquées et une plus grande diffusion : c'est le cas du trompettiste Miles Davis, qui entre chez Columbia dès le milieu des années cinquante (*'Round about Midnight*, 1956 ; *Milestones*, 1958 ; *Kind of Blue*, 1959), amorçant une collaboration de long terme avec le producteur de la maison, Teo Macero. Atlantic, de son côté, possède aussi un département jazz, où elle accueille, entre autres, le contrebassiste Charles Mingus (*Pithecanthropus Erectus*, 1956) ou le saxophoniste John Coltrane (*Giant Steps*, 1960).

En France, à côté des quatre grandes (Pathé-Marconi, Philips, Vogue, Barclay) qui dominent le marché hexagonal jusqu'à la fin des années soixante-dix, on trouve également des petits labels dont la durée de vie est très inégale : Pacific, petite compagnie spécialisée dans le jazz créée au lendemain de la Deuxième guerre mondiale, où le jeune Frank Ténor fait ses premières armes de directeur artistique, et qui sera rachetée par Vogue dans les années soixante ; ou Ducretet-Thomson, fondée au début des années cinquante par le fabricant de radio Thomson désireux de s'implanter sur le marché du disque : après quelques années

¹ Barbara Lebrun, « Majors et labels indépendants. France, Grande Bretagne, 1960-2000 », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, octobre-décembre 2006, pp. 33-46.

² Michel Ruppli, *The Savoy Label, A Discography*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1980.

d'activité, la compagnie sera également rachetée par Vogue. Dans les années soixante et soixante-dix, d'autres petits labels se feront connaître, comme BYG (fondé par Fernand Boruso, Jean-Luc Young et Jean Georgakarakos)¹, qui enregistre à Paris à partir de 1969 de nombreux musiciens de free-jazz français ou américains de passage à Paris et auxquels les majors ferment leurs portes en raison de la radicalité de leur musique, ou encore Shandar disques (1970) qui accueille à la fois les expériences des minimalistes américains et celles des jazzmen *free*. Enfin, il ne faut pas oublier des compagnies régionales qui se créent çà et là dans la France des trente glorieuses et tentent de s'implanter sur des créneaux plus ou moins spécialisés. C'est le cas de la Société Disque microsillons de France (DMF), fondée en 1963 à Elbeuf (Normandie) et qui, au cours de ses cinq ans d'existence, réalise près de 350 disques de tous types², ou encore de JBP (du nom de son fondateur Jean-Baptiste Piazzano) qui, à Lyon entre 1958 et 1984, enregistrera au moins 700 disques.

Si les petits labels jouent un rôle essentiel au cours des années d'après-guerre dans la promotion de styles nouveaux, ils permettent également aux musiques oubliées d'être portées de nouveau à la connaissance du public. Cette contribution du disque à l'histoire de la musique est particulièrement visible dans la renaissance de la musique baroque. En effet, après le réenregistrement des grandes œuvres du répertoire classique, puis celui des pièces jusque-là considérées comme secondaires des grands compositeurs consacrés (Bach, Beethoven, Mozart, ...), les compagnies discographiques à la recherche de nouveauté vont encore élargir leur palette sonore. Cette stratégie commerciale va à la rencontre d'un mouvement de redécouverte de la musique ancienne amorcé dès les années trente par certains chefs d'orchestres mais aussi par des musicologues qui exhument d'anciens traités d'interprétations, ou encore de luthiers qui restaurent des instruments anciens. Le microsillon va constituer le détonateur du « revival » baroque qui commence à partir de la fin des années 1940. Vivaldi en est un des exemples les plus frappants. Avant la deuxième guerre mondiale, il est peu enregistré : c'est seulement à partir de 1947 que commence l'exploration systématique de son répertoire ; entre le début des années cinquante et le milieu des années soixante, la plus grande partie est publiée en disque³. Il en est de même pour Marc-Antoine Charpentier, peu présent sur le 78 tours et dont le microsillon accompagne la spectaculaire renaissance.

Les petits labels sont bien représentés dans ce créneau discographique nouveau qu'est alors la musique baroque⁴. En France, la pionnière est L'Oiseau-Lyre : cette maison d'édition musicale fondée en 1932 à Paris par Louise Hanson-Dyer, une Australienne installée à Paris, a pour objectif de favoriser la diffusion de la musique ancienne. Elle publie en 1933 les partitions des œuvres complètes de François Couperin, à l'occasion du bicentenaire de sa mort. En 1948, elle élargit ses activités en créant une compagnie discographique, dont le premier enregistrement est *L'Apothéose de Lully* de François Couperin, et qui constitue, on l'a vu, le premier microsillon publié en France en décembre 1949. Peu connu en dehors des cercles de musiciens, quoique joué sans interruption ou presque depuis la fin du XIXe siècle, Couperin rencontre le grand public grâce au disque : en 1954, L'Oiseau-Lyre enregistre l'intégrale de ses œuvres pour clavecin. Elle poursuivra son entreprise d'exploration du répertoire baroque tout au long des années cinquante et soixante (1950 : *Motets* de Jean-Baptiste Lully ; 1954 : *Sonates pour flûte et basse continue* de Jean-Marie Leclair ; 1955 : *Sinfonies pour les soupers du Roy* de Michel-Richard Delalande), avant d'être rachetée en 1970 par Decca, qui se constitue ainsi d'un seul coup un riche catalogue baroque.

¹ « BYG Records-BYG Actuel », neospheres.free.fr/jazz/byg.htm, consulté le 30 août 2007.

² Jean-Benoît Clée, *DMF (1963-1968)*, mémoire de master, Université de Rouen, 2006.

³ Roland de Candé, *Vivaldi*, Paris, Le Seuil, 1994 [1967], p. 207.

⁴ Pierre François, *Le monde de la musique ancienne. Sociologie d'une innovation esthétique*, Paris, Economica, 2005, p. 148 sq.

D'autres compagnies suivent le mouvement amorcé : c'est le cas d'Erato, fondée en 1953 en France. L'un de ses premiers enregistrements, la même année, est le *Te Deum* de Marc-Antoine Charpentier, avec l'orchestre de chambre des concerts Padeloup accompagné par la chorale des Jeunesses musicales de France¹. L'enregistrement est un succès et dans les années suivantes, la société enregistre de nombreuses autres œuvres du compositeur, mais aussi de Lully, Delalande et Leclair. En 1953, c'est le tour de Ducretet, nouvelle venue sur le marché du disque, d'explorer ce nouveau créneau pour tenter de se faire une place : elle enregistre la *Messe de minuit à quatre voix* de Charpentier, puis les *Motets Te Deum* de Lully en 1955. À partir de la fin des années cinquante, le revival de la musique baroque est bien entamé et fraye à son tour la voie à la musique ancienne, à laquelle s'intéresse la maison Harmonia Mundi fondée en 1958. Hors de France, de nombreuses compagnies s'intéressent également aux diverses musiques préclassiques, comme la Belge Alpha, l'Italienne Arcophon ou l'anglaise Tudor.

On pourrait encore allonger la liste des styles de musique qui vont aussi trouver dans le disque un moyen de diffusion accru auprès du grand public. Citons notamment la musique russe, portée à la connaissance du public français par la maison de disques Le Chant du monde ; fondée en 1938 et liée au Parti communiste², elle va permettre la diffusion des œuvres du grand répertoire russe (Chostakovitch, Prokofiev), mais aussi des œuvres plus accessibles comme le conte pour enfants *Pierre et le Loup* (publié en France en 1958), ou encore les musiques folkloriques française et russe, ainsi que des chanteurs tels que Marcel Mouloudji, dont elle réalise les premiers enregistrements en 1951³. Quant aux musiques traditionnelles, elles trouvent un de leur premier soutien avec les petites éditions de la Boîte à musique, qui publie dès 1948 des musiques pygmées issues de la mission en Afrique équatoriale française de l'ethnomusicologue Gilbert Rouget. On citera également dans ce domaine la compagnie Ocora, fondée en 1954 par Pierre Schaeffer, l'inventeur de la musique concrète : elle se spécialise d'abord dans l'édition de musiques traditionnelles africaines avant d'élargir ses horizons à l'ensemble des musiques du monde. Enfin, la musique d'avant-garde, qui commence tout juste à se faire connaître dans la France des années cinquante (création des concerts du Domaine musical en 1954), elle trouve rapidement une maison de disques réceptive avec Véga, qui édite dès 1955 le premier enregistrement du *Marteau sans maître* de Pierre Boulez. À la lecture de ces quelques exemples, une conclusion s'impose, évidente : le disque joue au cours des trente glorieuses un rôle important dans la diversification sans précédent du paysage musical mondial. On en verra plus loin d'autres aspects.

Le baby-boom et la croissance économique

Au cours des années cinquante, le *baby-boom* et la croissance économique que connaissent les pays industrialisés constituent les sources du succès du disque, en lui amenant un public croissant, souvent jeune, et possédant un pouvoir d'achat élevé. La croissance démographique, amorcée dès 1942, est l'un des grands faits de la période 1945-1975. Entre

¹ Société Marc-Antoine Charpentier, *Discographie*, s.d., p. 38. Voir également la discographie disponible sur *Marc-Antoine Charpentier, musicien du baroque*, www.charpentier.culture.fr/, consulté le 30 août 2007.

² Vincent Casanova, « Jalons pour une histoire du Chant du monde à l'heure de la guerre froide (1945-1953) », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n°18, 2004, ipr.univ-paris1.fr/spip.php?article210, consulté le 30 août 2007.

³ Jacques Lubin, « Discographie de Marcel Mouloudji », Association française des détenteurs de documents audiovisuels et sonores, afas.mmsh.univ-aix.fr/D_Mouloudji.htm, consulté le 30 août 2007.

ces deux dates, la population de l'Europe passe de 380 à 460 millions d'habitants¹, en grande partie grâce à l'accroissement naturel ; la France gagne 13 millions d'habitants pendant ces trente glorieuses, passant de 39 à 52 millions d'habitants ; l'Italie passe de 44 à 55 ; l'Espagne de 26 à 35 ; la Grande Bretagne de 49 à 56. Le *baby-boom* est encore plus spectaculaire aux États-Unis, où la population bondit de 132 millions en 1940 à 180 millions en 1960, en grande partie du fait de l'accroissement naturel². Soutenue par l'expansion démographique, la croissance économique est forte, aux États-Unis mais aussi en Europe et au Japon à partir du milieu des années cinquante, une fois passée l'étape de la reconstruction des pays dévastés par la guerre. L'entrée dans la société de consommation, réalisée depuis l'entre-deux-guerres aux États-Unis, se généralise à l'ensemble des pays industrialisés. Dans le domaine de la musique, cela se traduit par l'augmentation du taux d'équipement des appareils de toutes sortes : radio, bien sûr (11 millions de postes en France en 1958 contre 5,5 millions en 1939), mais aussi tourne-disques : alors qu'aux États-Unis, celui-ci est déjà devenu un objet courant dans le salon de l'Américain moyen, en France l'équipement est plus lent, mais la progression est spectaculaire : en 1954, on y vend 84 000 tourne-disques, et 129 000 en 1955³, soit une croissance annuelle de 53% ! À ce rythme-là, la France s'équipe rapidement : en 1959, 23% des foyers possèdent un électrophone⁴, et la croissance se poursuit au cours des années suivantes. C'est chez les jeunes que l'objet est le plus populaire, puisqu'en 1966, 42% des 15-20 ans en ont un⁵ : c'est alors l'objet le plus répandu chez eux, loin devant le cyclomoteur, beaucoup plus cher. Dès les années soixante, le disque est l'un des éléments les plus importants d'une culture juvénile en voie d'affirmation et dans laquelle la musique joue un rôle central qui ne se démentira pas jusqu'à nos jours.

L'implantation de la musique enregistrée dans les foyers va encore être accentuée par l'arrivée d'un nouvel appareil : le magnétophone. Mis au point en 1936 par l'entreprise allemande Telefunken, il a connu une avancée considérable au cours de la Deuxième guerre mondiale : l'interception et le décodage des communications ennemies étaient en effet des activités vitales qui exigeaient un support capable d'enregistrer plusieurs heures de communications sans interruption ; par ailleurs, le magnétophone constituait pour la propagande nazie le support idéal permettant de matraquer sans relâche les mêmes messages, préalablement enregistrés, sur tous les postes radiophoniques contrôlés par l'Allemagne. Dès le début de la guerre, l'entreprise de construction électrique AEG et le groupe chimique IG Farben ont produit à cet effet des appareils perfectionnés. Saisis par les Américains à la fin de la guerre, ils sont analysés et reproduits aux États-Unis, donnant un coup de fouet aux recherches déjà entreprises sur la bande magnétique. Dès 1948, la société Ampex lance sur le marché américain le premier magnétophone ; d'abord utilisé par les professionnels de la radio et du cinéma, il se diffuse rapidement dans le grand public : en 1953, un million de foyers américains en sont déjà équipés. Outre une bonne qualité sonore et un temps d'écoute long, son grand avantage est de permettre l'enregistrement des disques. Mais le support est peu maniable, et c'est surtout à partir de la mise au point de la cassette compacte en 1963 par Philips, que les ventes décollent : en 1978, elles atteindront 300 millions d'unités dans le monde, dont près de 200 aux États-Unis. En France, la croissance du marché est également très rapide, passant de 745 000 cassettes vendues en 1967 à 22 millions en 1978.

¹ Jean-Pierre Bardet et Jacques Dupâquier (dir.), *Histoire des populations de l'Europe*, vol. III, Paris, Fayard, 1999, p. 94.

² U.S. Bureau of Census, « Census of Population and Housing 1960 », www.census.gov/prod/www/abs/decennial/1960.htm, consulté le 30 août 2007.

³ Commissariat général au plan, *Rapport du groupe de travail sur la branche d'industrie : machines parlantes et disques*, 1957, p. 3.

⁴ *L'express*, 17 septembre 1959.

⁵ Anne-Marie Sohn, *Age tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Hachette, 2001, p. 68.

Dans cette société de plus en plus sonorisée, la clientèle principale de la musique enregistrée est la jeunesse du *baby-boom*. Non contente de constituer une part croissante de la population, elle possède ce que n'avait pas la génération de ses parents : de l'argent de poche. Elle a donc un pouvoir d'achat élevé, estimé en France en 1966 à 5 milliards de francs : une manne financière dont l'industrie du disque est la première bénéficiaire. De Paris à San Francisco en passant par Londres, Berlin ou Tokyo, c'est la jeunesse qui va faire le succès planétaire du disque ; c'est elle qui constitue le public du rock'n'roll qui explose en 1955 aux États-Unis ; elle encore qui forme le public de la musique pop anglaise et des grands festivals des années 1960 ; elle toujours qui forme le public exclusif de la musique yéyé en France à partir de 1961. Dans ce pays, les jeunes ont désormais leur presse en 1962 avec la création du journal *Salut les copains*, qui relate en détail les faits et gestes des vedettes de la chanson, mais aussi l'actualité du disque. Avec un tirage d'un million d'exemplaires dès août 1963¹, il constitue un support publicitaire de choix pour les compagnies discographiques.

Ces disques qu'elle achète de plus en plus, la jeunesse les écoute de plusieurs manières. Aux États-Unis, où les foyers sont déjà massivement équipés dès 1945-1950, les disques sont écoutés dans le salon familial et, de plus en plus, dans la chambre des enfants. En Europe où la reconstruction n'est pas encore achevée, il n'en va pas toujours de même : jusqu'à la fin des années cinquante en France, le disque est une denrée relativement rare et chère, ce qui explique le succès des clubs d'écoute collective de disques : en 1953, l'association d'éducation musicale les Jeunesses musicales de France regroupe une partie de ces clubs dans sa fédération : on en compte alors une trentaine rien qu'à Paris et dans sa banlieue². Par leur programmation éclectique (jazz, musique classique, chanson), ils jouent un rôle d'éducation musicale non négligeable auprès de ceux qui n'ont pas de tourne-disques à la maison. Par ailleurs, les hot clubs d'amateurs de jazz, qui arrivent à leur apogée à la fin des années quarante, réalisent aussi des auditions commentées de disques. Toutes ces associations pratiquant l'écoute collective déclinent à la fin des années cinquante, parallèlement à l'augmentation du taux d'équipement des foyers en tourne-disques.

Mais on ne doit pas en déduire pour autant que l'écoute du disque s'est entièrement déplacée vers le cadre privé du foyer et est devenue une activité strictement individuelle. D'abord parce que les « copains » des années soixante continuent à parler entre eux des disques de leurs vedettes préférées. Mais aussi et surtout parce que le disque est le support indispensable des surprises-parties où, sur fond de sonorités et de danses nouvelles (rock'n'roll, twist, Hully Bully, Madison, etc. ...), la jeunesse apprend et réinvente en même temps les règles de la rencontre et de la séduction. À cet égard, il n'est sans doute pas exagéré de dire que le 45 tours est, au même titre que la pilule contraceptive, un des objets centraux de la libération sexuelle des années soixante. On se souvient que l'objet avait été mis au point par RCA-Victor en même temps que le LP de Columbia. Provisoirement délaissé, il revient en force à partir de la fin des années cinquante, et s'avère, par sa maniabilité plus grande que le 33 tours, l'objet idéal des soirées dansantes et de la sociabilité jeune : « vrai copain [qui] aime les voyages et les 'boum' »³, il est bien plus un moyen de se faire des amis que d'écouter la musique seul dans sa chambre.

¹ Jean-Charles Lagrée, *Les jeunes chantent leur culture*, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 151.

² *Arts*, 27 février 1957.

³ *Salut les copains*, juin 1964.

Des vedettes aux stars

L'ère du microsillon est aussi l'ère des stars : les deux phénomènes sont intimement liés. Si au cours des trente glorieuses, les plus grandes vedettes du disque deviennent des stars, elles le doivent à la mise en place par les grandes compagnies de stratégies commerciales fondées sur la synergie entre les différents médias. Ébauchés aux États-Unis durant les années trente, les partenariats multimédias entre compagnies discographiques et réseaux radiophoniques (RCA-Victor, Columbia-CBS) s'amplifient en effet dans les années d'après-guerre avec l'arrivée de la télévision. La synergie organisée entre ces différents supports va permettre de construire au cours des trente glorieuses des succès discographiques extraordinairement rapides, à l'échelle nationale mais aussi internationale.

La montée foudroyante du rock'n'roll en est le premier symptôme majeur¹ : Lorsque le jeune Elvis Presley réalise en 1954 et 1955 ses premiers enregistrements autoproduits, ils sont d'abord diffusés par une petite radio locale. Depuis la fin des années 1940, l'attribution des fréquences radiophoniques par la Federal communication commission a considérablement augmenté, provoquant une floraison de petites stations locales, dans lesquelles opèrent des disc-jockeys qui diffusent sur les ondes la production discographique d'artistes en herbe. De radio en radio, programmé par des Dj's qui aiment sa musique, Presley étend sa réputation dans le Sud des États-Unis et réalise en même temps ses premiers concerts. Avant lui, Bill Haley et ses Comets ont enregistré, en 1954 également, *Rock around the Clock*, dont le succès discographique immédiat a été mitigé, mais dont l'utilisation en 1955 comme bande-son du film *Blackboard Jungle* de Richard Brooks va décupler l'audience et faire monter les ventes appuyées sur les passages en radio. Mais si Bill Haley connaît un succès indéniable, c'est Presley qui va capitaliser sur sa personne la vague montante du rock. Plus jeune (19 ans, contre 29 pour Haley en 1954), il possède surtout un physique plus avantageux et un jeu de jambes autrement plus suggestif que l'interprète aux accents country et à la veste à carreaux de *Rock around the clock*. De fait, c'est autant grâce à la télévision qu'au disque que Presley doit son succès. Dans une Amérique où 65% des foyers sont déjà équipés de petits écrans, sa première apparition télévisée en janvier 1956, alors que son premier disque est sous presse (il sort en mars) constitue un choc visuel autant que sonore. En septembre, il est invité au show télévisé du célèbre animateur Ed Sullivan, où il est vu par plus de 50 millions d'Américains. Dès lors, les enregistrements en studio alternent avec les apparitions à la télévision et les passages en radio, sans oublier le cinéma qui s'intéresse rapidement à la jeune star. Et si après son retour du service militaire en Allemagne en 1960, l'étoile de Presley pâlit, son succès restera important jusqu'à sa mort. Désormais, la complémentarité systématique entre les différents médias constitue une constante de la stratégie commerciale déployée par les compagnies discographiques pour lancer les nouvelles vedettes.

En Europe, on assiste au même processus, quoique de façon moins spectaculaire. C'est le cas en France, où la radio puis la télévision resteront des monopoles d'État jusqu'aux années 1980, et où l'intégration économique entre les différents médias est de ce fait nettement moins poussée. Mais il n'en reste pas moins que ce type de synergie s'affirme aussi, en particulier dans le monde de la variété, comme le montre clairement l'itinéraire de Jacques Canetti². Celui-ci a commencé sa carrière de directeur artistique avant la Deuxième guerre mondiale : en 1930, il est entré chez Polydor (la filiale française de Deutsche Grammophon) où il s'est occupé de jazz et de variété. Il a appris sur le tas sa profession, au gré de ses allées et venues dans les studios. Son premier coup d'éclat est d'avoir convaincu Marlène Dietrich, alors au

¹ Richard Peterson, « Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock », in : Patrick Mignon et Antoine Hennion, *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, pp. 9-40.

² Luc Ihaddadène, *Jacques Canetti (1909-1997), La carrière d'un directeur artistique, du jazz à la chanson (1930-1962)*, Mémoire de maîtrise, Université Paris-I Panthéon Sorbonne, 2004.

sommet de sa gloire, d'enregistrer en 1933 pour la marque deux chansons qui seront un succès, *Je m'ennuie* et *Assez*. À la Libération, Canetti fait partie de l'équipe qui réactive la compagnie Polydor mise sous séquestre pendant l'Occupation. L'enjeu commercial est considérable à l'heure où le marché du disque ne cesse de croître. Au cours des années cinquante, Canetti est le responsable de la politique éditoriale de Philips, créant un répertoire important avec une petite équipe de collaborateurs, notamment Denis Bourgeois et Boris Vian, qui l'assistent dans le choix des auteurs et dans la politique d'enregistrement (Vian devient même directeur artistique à plein temps en 1957 jusqu'à son départ chez Barclay au début de 1959). En même temps, Canetti poursuit une carrière d'entrepreneur de spectacle, organisant au théâtre des Trois Baudets, qu'il a créé en 1947, des spectacles de music-hall où passeront la plupart des jeunes espoirs de la chanson française au cours des années cinquante. C'est bien le cumul de la fonction d'entrepreneur de spectacle, de directeur de salle et de directeur artistique d'une compagnie discographique qui va favoriser la synergie entre le disque et la scène. À la fin de 1952, Canetti engage Georges Brassens aux Trois Baudets, et publie l'année suivante chez Philips son premier 33 tours dont plusieurs chansons deviennent d'emblée des classiques (*Gare au gorille*, *La mauvaise réputation*). 1953 est aussi l'année où Canetti fait monter Jacques Brel pour la première fois sur la scène, avant de l'engager chez Philips en 1954. Brel y restera jusqu'en 1962. Son premier disque, sorti en 1954, reste confidentiel ; mais le suivant se vend rapidement à plus de 10 000 exemplaires et la chanson *Quand on n'a que l'amour* remporte cette année le grand prix du disque de l'académie Charles Cros ; quant au troisième album, sorti en 1958, il est d'emblée un succès, avec 40 000 exemplaires vendus en deux mois¹ : la carrière de Brel est lancée et ne s'arrêtera plus. Cette même année, un autre jeune artiste, Serge Gainsbourg, débute aux trois Baudets avec un répertoire original influencé par Boris Vian ; son premier disque, *Du chant à la une*, sort quelques mois plus tard. En outre, à partir de 1950, Canetti a emmené son équipe de jeunes talents à travers la France pour des « festivals du disque » dont l'objectif est de promouvoir non seulement les artistes maison de Philips, mais également les tourne-disques produits par la marque. A cette époque charnière où le disque a encore une réputation de produit cher, ces tournées constituent un outil promotionnel incontestable.

La synergie expérimentée par Canetti est poussée plus loin par d'autres personnalités du monde du spectacle : en 1955, le directeur de l'Olympia Bruno Coquatrix, le directeur des programmes de la nouvelle station Europe n°1 Lucien Morisse, et l'industriel du disque Eddie Barclay élaborent une stratégie de promotion des artistes enregistrés par Barclay en les faisant passer dans l'émission d'Europe n°1 « Musicorama » quelques jours avant leur baptême sur la scène de l'Olympia, que Coquatrix a relancé depuis 1954. En contrepartie de cette manne de jeunes talents qui viennent peupler son émission, Morisse assure gratuitement la publicité pour les spectacles, lesquels servent à leur tour de tremplin pour la vente des disques. Cette alliance entre la scène, le disque et la radio, permet le lancement rapide et réussi de nombreuses vedettes de variété au cours des années 1950, ainsi Gilbert Bécaud, Charles Aznavour ou Jacques Brel (qui font tous trois leur première apparition à l'Olympia en 1954 et sont reprogrammés l'année suivante). Une stratégie identique mise en place entre Coquatrix, Barclay et l'émission « Pour ceux qui aiment le jazz » animée aussi sur Europe n°1 depuis 1955 par Franck Ténot et Daniel Filipacchi, permet à certains musiciens de jazz de dépasser le cercles des amateurs spécialisés et de toucher le grand public. En 1959, Ténot et Filipacchi adoptent encore la même démarche pour lancer la version francisée du rock, en créant l'émission « Salut les copains », qui connaît un succès immédiat. Au cours des années soixante, la collaboration entre la radio et le disque devient de plus en plus étroite, et toutes les stations de radio programment des émissions musicales, dont la destination essentielle est

¹ Olivier Todd, *Jacques Brel, une vie*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 113.

le public jeune : en 1963, la Radio télévision française (RTF) lance le « Collège du rythme », puis en 1965 le « Pop club », et RTL crée « Minimax » en 1966. Ces émissions sont plébiscitées par les 15-24 ans, dont 72% écoutent la radio tous les jours. Loin de se concurrencer, radio et disque se complètent : rien que sur la RTF, 600 chansons sont programmées chaque jour, mais cette offre musicale en hausse impressionnante n'empêche pas les ventes de disques de s'envoler elles aussi.

Au début des années soixante, la télévision se met de la partie et devient rapidement un élément décisif dans le lancement des carrières discographiques. Le phénomène a été plus précoce aux États-Unis, on l'a vu avec Elvis Presley. Il se produit également quelques années plus tard en Angleterre avec l'explosion de la *beatlemania* : si les quatre garçons de Liverpool connaissent leurs premiers succès en 1962, c'est à partir de 1963 que le phénomène prend une ampleur inouïe, à la suite de passages successifs à la télévision nationale dont le point culminant est la participation du groupe, le 13 octobre, à l'émission familiale « Sunday Night at the London Palladium », qui leur permet de toucher plus de 15 millions de foyers britanniques¹ et constitue le véritable point de départ de la folie Beatles. Avec quelques mois de décalage, les Rolling Stones effectueront le même parcours, ainsi que de nombreux autres groupes vedette de la pop britannique des années soixante.

En France, c'est également la télévision qui donne le coup de pouce décisif à Johnny Hallyday, lequel incarne une nouvelle génération de vedettes de la chanson. Lorsqu'il publie son premier disque chez Vogue en janvier 1960, à l'âge de 16 ans, l'accueil du public est très réservé, tandis que les programmeurs de radio, Lucien Morisse en tête, refusent de diffuser sa musique à l'antenne. C'est son passage à « l'école des vedettes », l'émission télévisée d'Aimée Mortimer, qui joue le rôle de déclic, le style très physique du jeune chanteur, comme celui d'Elvis Presley, étant fait pour être vu autant qu'entendu². Le succès discographique suit, puis la consécration scénique le 24 février 1961, à l'occasion du festival international de rock qui se déroule au Palais des sports de Paris. Hallyday triomphe, pour la plus grande joie du public jeune, et à la consternation de la presse, qui, quelques années après la « maladie du jazz » révélée par le sac de l'Olympia lors du concert de Sidney Bechet (19 octobre 1955), voit la jeunesse gagnée par le syndrome du rock. Ce festival fait prendre conscience aux industriels du disque français de l'énorme potentiel commercial du rock. Dès lors, les vedettes vont sortir de terre comme des champignons : au moment où Hallyday passe sur la scène du Palais des sports, les Chaussettes Noires enregistrent leur premier disque, suivies au mois de mai 1961 par les Chats Sauvages, tandis que Vince Taylor commence à faire parler de lui. La concurrence entre les maisons de disques pour découvrir et conserver les nouvelles vedettes devient dès lors partie intégrante du paysage musical, signe de l'enjeu financier important qu'elles représentent : dès juillet 1961, Johnny Hallyday quitte Vogue et, après avoir un temps envisagé de signer chez Barclay, accepte l'offre bien supérieure de Philips qui lui ouvre la possibilité d'une carrière internationale. Une partie non négligeable de la carrière des chanteurs réside désormais dans une bonne stratégie médiatique visant à la construction d'une image jouant un rôle de plus en plus important dans les ventes de disques. Johnny Hallyday l'a parfaitement compris, qui, tout en développant sa personnalité scénique et musicale, façonne sur les conseils de son impresario Johnny Stark un personnage qui contribue à son succès : son passage à l'armée en 1964 et son mariage religieux l'année suivante avec Sylvie Vartan sont habilement médiatisés, faisant ainsi un peu plus rêver ses fans tout en lui donnant une dimension plus humaine et en rassurant les parents, à qui il s'agit de montrer qu'on peut être à la fois un rocker et sacrifier aux rites de passages essentiels de la société de l'époque.

¹ Bertrand Lémonnier, *L'Angleterre des Beatles, une histoire culturelle des années soixante*, Paris, Kimé, 1995, pp. 114 sq.

² Jean-Dominique Brierre et Mathieu Frantoni, *Johnny Hallyday, l'histoire d'une vie*, Paris, Fred Hidalgo-Fixot, 1990.

IV : METISSAGES, TOUTE !

La période des trente glorieuses n'est pas seulement marquée par l'expansion du marché du disque et l'épanouissement de la synergie multimédiatique organisée autour des grandes vedettes de la musique. C'est aussi le moment où émerge un nouveau paysage musical mondial qui se caractérise par une accélération et une mondialisation des circulations musicales, ainsi que par une complexification des métissages issus de brassages musicaux d'une densité sans précédent, en particulier dans le domaine des musiques populaires. Le rôle du disque dans la gestation de ce nouveau monde sonore est double : il est à la fois celui de laboratoire et d'amplificateur. Laboratoire, parce que le studio d'enregistrement constitue, autant que la scène, un lieu majeur dans l'élaboration des métissages musicaux issus des rencontres entre musiciens. Amplificateur parce que le disque, circulant plus facilement et plus vite que des musiciens en tournée, touche incomparablement plus de monde, et accélère la diffusion mondiale de nombreux styles musicaux qui, sans lui, n'auraient pas franchi, ou pas si rapidement, leurs frontières d'origine.

Le jazz, laboratoire de la mondialisation musicale

Il est admis depuis longtemps que le jazz occupe une place centrale dans les échanges musicaux internationaux au XXe siècle, en raison de son extraordinaire capacité à se nourrir des influences musicales les plus diverses, et, dans l'autre sens, à féconder les multiples styles avec lesquels ils s'est trouvé en contact. Le disque joue un rôle majeur dans cette histoire, car c'est lui qui est en partie responsable de l'inscription du jazz, musique en grande improvisée, dans le patrimoine sonore mondial. Dès ses débuts, cette musique a été le fruit d'un intense processus de métissage cristallisé autour du noyau constitué par la culture musicale noire américaine sous ses diverses formes (blues, gospel, negro spiritual, ragtime) qui a donné au jazz sa couleur particulière. Arrivé à maturité dans les années d'entre-deux-guerres et soutenu par une industrie musicale américaine puissante, même s'il y occupe une place marginale, il va constituer une plaque tournante du processus de métissage international qui s'intensifie après 1945. Ce métissage a d'abord eu lieu aux Etats-Unis, la naissance du jazz étant elle-même le produit du mélange de nombreux ingrédients musicaux. Berceau de la nouvelle musique, la Nouvelle-Orléans était au début du XXe siècle l'une des plus importantes villes du pays ; port de commerce situé au débouché des grandes plaines, c'était un lieu de passage peuplé en majorité de descendants d'esclaves, mais on y trouvait aussi des minorités créoles venues d'Haïti et d'autres îles des Caraïbes, ainsi que des Cajuns francophones. C'est dans ce bouillon de culture qu'a émergé le jazz, nourri d'emblée d'influence multiples, et qui, tout au long de son histoire, ne cessera pas d'en digérer de nouvelles.

C'est notamment le cas des influences latines, visible dès les années trente, alors que le jazz est en train de construire un langage musical spécifique dont les grands orchestres de l'ère swing sont les laboratoires privilégiés, en particulier ceux de Jimmy Lunceford, Count Basie et surtout Duke Ellington, qui enregistre en 1936 *Moonlight Fiesta*, où s'illustre l'un de ses

solistes vedettes, le tromboniste portoricain Juan Tizol, lequel co-écrit la même année avec son chef d'orchestre *Caravan*, qui deviendra l'un des plus grands succès d'Ellington. Mais c'est surtout après 1945 que les sonorités latines imprègnent le jazz, avec notamment l'enregistrement en 1948 de *Manteca* par le grand orchestre du trompettiste Dizzy Gillespie où officie le percussionniste cubain Chano Pozo installé à New York depuis l'année précédente. La vogue afro-cubaine dans le jazz (on parle aussi du cubop) est alors lancée et sera suivie de nombreux disques : Stan Kenton et son *Cuban Carnival* (1948), *Mango-Mangue* de Charlie Parker et Machito (1948), *Afro-Cuban* du trompettiste Kenny Dorham (1955), sans oublier le fameux *St Thomas* de Sonny Rollins (dans *Saxophone Colossus*, 1956), et bien d'autres. Loin d'être une mode passagère, cette intégration des sonorités et des rythmes caraïbes au jazz se poursuit dans les années cinquante et soixante avec l'arrivée d'immigrés de plus en plus nombreux, notamment en provenance de Porto-Rico après l'obtention par l'île d'un statut d'Etat libre associé aux États-Unis en 1952, et de Cuba après la révolution castriste de 1959¹. C'est le cas de la chanteuse cubaine Celia Cruz, qui s'installe en 1960 aux États-Unis et y acquiert rapidement une grande popularité. Mais la scène américaine est aussi fécondée par des musiciens américains d'origine latine. Ainsi le percussionniste Tito Puente : né à New York de parents porto-ricains, il commence sa carrière dans l'orchestre de Machito avant de former son propre orchestre à la fin des années quarante, jouant du mambo et du cha-cha-cha avant de faire des incursions dans le jazz (*Puente goes jazz*, RCA, 1956) et de mélanger tous ces genres pour contribuer à l'émergence d'un nouveau style, la salsa (*Dance Mania*, RCA, 1958), dont il signera de nombreux classiques. Même type de parcours avec le joueur de congas Ray Barretto, également né à New York de parents porto-ricains : après avoir fait ses premières armes dans diverses formations de jazz, il enregistre ses premiers disques en leader chez Riverside. Du fait de l'immigration croissante venue des îles mais aussi du Mexique et de l'Amérique du Sud, la communauté latino devient en effet un marché potentiel que la compagnie discographique tente de séduire : en 1961, elle fait ainsi enregistrer Barretto avec le guitariste de jazz Wes Montgomery (*So much guitar !*), tandis que pour toucher un public plus large, il met en boîte la chanson *El Watusi*, qui constitue son premier grand succès discographique. D'autres maisons de disques se spécialisent dans la salsa et les musiques latines, comme Tico Records, où Tito Puente et Celia Cruz enregistrent plusieurs albums ; mais aussi Fania Records (créée en 1964 par Johnny Pacheco, compositeur dominicain émigré à New York), où Barretto signe en 1967 ; ou encore Alegre Records, qui lance la carrière du pianiste d'origine porto-ricaine Eddie Palmieri (*La perfecta*, 1962). La salsa n'est pas pour autant confinée au public latino : ses multiples compagnonnages avec d'autres styles contribueront rapidement à élargir son audience, ainsi lorsque le guitariste de rock Carlos Santana reprend en 1970 *Oye como va*, une chanson composée par Tito Puente huit ans plus tôt ; l'ensemble de l'album *Abraxas*, où elle est publiée, est irrigué par les influences latino-américaines, et est un succès mondial jusqu'en Europe et au Japon.

Au début des années soixante, la palette musicale du jazz s'élargit, par le biais du croisement avec la musique brésilienne, dont la diffusion croissante aux États-Unis à partir des années 1930 et 1940 doit beaucoup au renforcement des relations entre les deux pays initié par Franklin Roosevelt et mis en musique par l'Office for the Coordination of Commercial and Cultural Relations between the Americas dirigé par Nelson Rockefeller. Celui-ci met en place une diplomatie culturelle ambitieuse, organisant dès 1940 un festival de musique brésilienne au Museum of Modern Art de New York, finançant la même année le voyage du chef d'orchestre Leopold Stokowski au Brésil pour enregistrer des disques de *Native Brazilian*

¹ Jorge Duany, « Popular Music in Puerto Rico : Toward an Anthropology of Salsa », *Latin American Music Review*, 5-2, 1984, pp. 186-216.

Music qui seront édités aux États-Unis par la compagnie Columbia, ou encore organisant des tournées de musiciens brésiliens aux États-Unis¹. C'est dans ce cadre qu'il faut replacer l'émergence de la bossa nova, son succès aux États-Unis et son mélange avec le jazz. Née à la fin des années cinquante dans un Brésil dont l'industrie discographique naissante importe beaucoup de jazz venu des États-Unis, la bossa-nova va connaître un succès fulgurant à partir de 1962. Ses enregistrements fondateurs ont eu lieu au Brésil (*Desafinado*, d'Antonio Carlos Jobim, en 1958 ; *Chega de Saudade* de Joao Gilberto, 1959). La réalisation de la musique du film *Orfeo Negro*, palme d'or au festival de Cannes en 1959, et oscar du meilleur film étranger, constitue une caisse de résonance formidable pour le nouveau style. Mais c'est la rencontre avec le jazz qui lui ouvre les portes du marché américain, et, ensuite, mondial : en 1962, le saxophoniste Stan Getz et le guitariste Charlie Byrd (qui a participé en 1961 à une tournée au Brésil organisée par le Département d'État) enregistrent à New York, avec Luis Bonfá et Antonio Carlos Jobim, le disque *Jazz samba*, qui est un succès immédiat. L'année suivante, la compagnie Verve réunit Getz et les chanteurs Joao et Astrud Gilberto. Ils enregistrent le disque *Getz/Gilberto*, qui contient notamment *The Girl From Ipanema*, chanson composée par Jobim et Vinicius de Moraes en 1962 et sorti en disque au Brésil en 1963, mais restée pour l'heure inédite aux États-Unis. La couleur jazz du saxophone de Getz ajoutée au balancement rythmique et à la voix d'Astrud Gilberto, ainsi que sa durée plus courte que la version originale (le couplet chanté par Joao Gilberto a été supprimé pour faciliter le passage en radio) vont faire de cette chanson un succès américain puis mondial en 1964. Cette année, *Getz/Gilberto* se vend à plus de deux millions d'exemplaires aux États-Unis et obtient le Grammy Award du disque de l'année². Au cours de ces années, surfant sur le phénomène de mode, les collaborations discographiques entre artistes brésiliens et jazzmen américains sont nombreuses, favorisées par l'installation d'une petite colonie de musiciens brésiliens aux États-Unis : Joao Gilberto (qui y séjourne entre 1962 et 1969), Antonio Carlos Jobim, mais aussi des musiciens plus jeunes qui deviendront des acteurs du courant « jazz fusion » au cours des années 1970, comme la chanteuse Flora Purim (*Return to Forever*, 1972) ou le percussionniste Airto Moreira (*Weather Report*, 1971). Et si la vogue de la bossa nova suscite des réticences chez bien des artistes brésiliens voyant en elle une version édulcorée de leur sensibilité musicale, elle constitue une formidable chambre d'écho pour la musique brésilienne, dont elle deviendra en quelque sorte l'ambassadrice mondiale : depuis les années 1960 jusqu'à nos jours, *The Girl from Ipanema* a été repris par plus de 300 interprètes, de jazz comme de variété, et constitue l'un des plus grands succès discographiques du XXe siècle.

Les influences latino-américaines ne sont pas les seules à avoir nourri le jazz : la musique orientale, particulièrement indienne, y est en effet de plus en plus présente à partir de la fin des années cinquante, sous des formes dérivées et adaptées à l'univers du jazz. Les premiers contacts entre les deux univers datent des années vingt, lorsque des disques commencent à être diffusés dans le sous-continent indien. Mais c'est surtout pendant la Deuxième guerre mondiale que le jazz s'est fait entendre, relayé notamment par les stations de radio américaines. Au cours des premières années de l'indépendance indienne, il sera peu présent en raison du climat d'hostilité vis-à-vis de la culture occidentale d'un pays tout juste sorti de la tutelle coloniale. Mais à la fin des années 1950, les tournées de jazzmen organisées par le Département d'État passent par l'Inde et vont favoriser les contacts (Armstrong, Dave Brubeck, Red Nichols). Dans le même temps, certains musiciens orientaux acquièrent une audience internationale : c'est le cas du sitariste Ravi Shankar qui effectue à partir des années

¹ Anaïs Fléchet, *Aux rythmes du Brésil : exotisme, transferts culturels et appropriations. La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*, thèse de doctorat, université Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2007, p 318 sq et 502 sq.

² Ruy Castro, *Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music that Seduced the World*, Chicago, A Cappella, 2000.

cinquante des tournées en Angleterre et aux États-Unis. C'est aussi celui du sarodiste Ali Akbar Kahn, qui donne ses premiers concerts américains au Museum of Modern Art de New York en 1955 et enregistre la même année les premiers disques de musique traditionnelle indienne publiés en Occident. Quant à Shankar, c'est au cours d'une de ses tournées américaines qu'il enregistre le disque *Improvisations* en 1961 avec des jazzmen, le contrebassiste Gary Peacock et le saxophoniste Bud Shank. Ce dernier a déjà une longue expérience des métissages puisqu'il a joué à la fin des années quarante dans l'orchestre de Stan Kenton et a enregistré dès 1953 avec le guitariste brésilien Laurindo Almeida l'album *Braziliance*, bien avant que la bossa-nova ne soit popularisée par le disque Getz/Gilberto. *Improvisations* constitue la première rencontre discographique entre la musique classique indienne et le jazz¹. Elle arrive au moment où l'improvisation tonale atteint ses limites et où certains musiciens de jazz regardent vers l'Orient et les musiques modales pour élargir leur vocabulaire : c'est le cas des saxophonistes Yusef Lateef (*Eastern sounds*, 1961) et John Coltrane, ce dernier faisant usage des modes indiens dès ses premiers albums solos, et approfondissant cette démarche dans *My Favorite Things* (1961) et *Impressions* (1963, où est inclus le morceau *India*). L'influence considérable de John Coltrane sur les musiciens de son époque contribue largement à la poursuite des emprunts à la musique orientale par les jazzmen. S'ils sont parfois anecdotiques, certains musiciens iront très loin dans l'exploration de l'univers musical indien : on pense en particulier au cornettiste Don Cherry, qui étudie la musique indienne à partir du début des années 1970 ; et surtout au guitariste anglais John McLaughlin : installé aux États-Unis à la fin des années soixante où il est engagé par Miles Davis, il fonde en 1971 le Mahavishnu Orchestra, dont l'univers est un mélange de jazz, de rock et de musique indienne. En 1975, après sa dissolution, il forme le groupe Shakti avec les musiciens indiens, notamment Zakir Hussain (installé aux États-Unis depuis 1970), et L. Shankar, neveu de Ravi Shankar ; leur premier disque, *Shakti with John McLaughlin*, est publié la même année chez Columbia. Quant à Miles Davis, il engage à plusieurs reprises des musiciens indiens dans ses orchestres du début des années 1970, comme le tabliste Badal Roy (*On the Corner*, 1972), le sitariste Kalil Balakrishna et le tambouriste Bihari Sharma (*Big Fun*, 1974). Toutes ces collaborations témoignent de l'intégration durable d'une petite colonie de musiciens indiens aux paysage musical états-unien à partir des années 1960.

Le tableau serait incomplet si l'on n'évoquait pas l'exploration des mondes musicaux africains par les jazzmen. Exploration d'abord essentiellement symbolique, comme c'est le cas dans la suite symphonique *Black, Brown and Beige*, enregistrée par Duke Ellington en 1943, qui retrace l'histoire des Noirs aux États-Unis. Exploration qui se fait plus précise dans les années 1940, avec la vogue du jazz afro-cubain, puis surtout à partir de la fin des années 1950, lorsque le retour aux sources de la tradition musicale africaine devient à l'ordre du jour du travail musical des jazzmen. Le processus est ouvert par quelques musiciens comme le flûtiste Herbie Mann, ardent propagandiste des métissages en tous genres, qui enregistre en 1959 *African Suite* chez United Artists et lance le terme « Afro-jazz ». La même année, le percussionniste nigérian Babatunde Olatunji (installé aux États-Unis depuis 1954) enregistre chez Columbia *Drums of Passion*, qui marque l'entrée de la musique traditionnelle africaine sur la scène musicale américaine et même mondiale. Le disque connaît un impact immédiat dans le petit monde des musiciens de jazz, et dès l'année suivante, le batteur Max Roach invite Olatunji à participer à son disque *We insist ! Freedom Now Suite*, où le travail de réappropriation des racines africaines et la revendication politique pour les droits civiques sont étroitement imbriqués. En 1962, c'est encore un batteur, Art Blakey, qui enregistre avec un autre percussionniste nigérian installé aux États-Unis, Solomon Ilori, le disque *The African*

¹ Warren Pinckney, Jr., « Jazz in India : Perspectives on historical Development and Musical Acculturation », *Asian Music*, XXI-1, Fall/Winter 1989/90, pp. 35-77.

Beat, paru chez Capitol. Quant aux musiciens engagés dans le mouvement free jazz, ils utilisent l'intégration d'éléments africains comme un moyen parmi d'autres de parvenir à une refondation globale du langage du jazz, en particulier en élargissant son instrumentation classique par l'inclusion d'instruments africains (percussions, instruments à vents...), ou encore en recourant à des dispositifs scéniques nouveaux (utilisation de costumes traditionnels africains sur scène), et en travaillant les sonorités de leurs instruments au-delà des limites de leurs possibilités traditionnelles. De ces expériences multiples témoignent, entre autres les disques d'Archie Shepp (*Mama too Tigh*, 1966), de Pharoah Sanders (*Tauhid*, 1967), ou encore de l'Art Ensemble of Chicago (*Tutankhamun*, 1969, enregistré à Paris pour le label Freedom Records). Quant à John Coltrane, le musicien phare du jazz de la décennie 1960, il a inauguré en 1961 sa collaboration avec le label Impulse ! par *Africa/Brass*, et approfondit son travail sur l'univers sonore africain dans *Kulu Se Mama* (1966). Cette exploration va encore plus loin chez le pianiste Randy Weston, dont tout l'itinéraire esthétique est placé sous le signe de la rencontre entre le jazz et les musiques africaines, depuis son premier disque en leader *Uhuru Afrika* (1960), où il met en musique des textes de l'écrivain noir-américain Langston Hughes, jusqu'à *The Storyteller* (2009) enregistré avec son African Rhythm Sextet, en passant par *African Rhythms* (1971) et *The Spirit of our Ancestors* (1991), pour ne citer que quelques exemples. Weston fait partie de ces jazzmen qui ont systématisé l'exploration des mondes musicaux non occidentaux, contribuant à dilater considérablement les frontières musicales du jazz et à en faire une musique planétaire.

Ces multiples mélanges qui font du jazz le laboratoire de la mondialisation du paysage musicale s'effectuent parallèlement à un processus de diffusion internationale qui a commencé dès les années 1920 et est la conjonction de plusieurs facteurs : la richesse et la plasticité musicale du jazz tout d'abord, qui lui a permis de s'adapter à tous les contextes artistiques et de susciter partout où il s'est installé des métissages multiples ; l'initiative, ensuite, d'acteurs privés qui ont su concilier leur passion pour le jazz avec l'intérêt financier, et ont mis sur pied toute une gamme de structures destinées à favoriser la diffusion de cette musique : concerts, festivals, tournées, séances d'enregistrements, revues spécialisées, structures d'enseignement, etc ; et enfin, dernier facteur, au moins après 1945, l'action volontariste du gouvernement américain qui, dans un contexte de guerre froide, a mis en place une politique culturelle internationale pour améliorer l'image des Etats-Unis, et dont l'organisation de tournées de jazzmen constituait un volet parmi d'autres. Dans un premier temps, au cours des années vingt et trente, les tournées de musiciens américains étaient rares, et c'est avant tout par le disque que le public européen a découvert les grands artistes de la Nouvelle Orléans, de Chicago et de New York (Louis Armstrong, King Oliver, Fletcher Henderson, Duke Ellington...). La diffusion en était encore confidentielle, à l'image des disques gravés par Oliver, Armstrong ou encore Bix Beiderbecke pour la compagnie Okeh, qui apparaissent dans la discothèque des premiers amateurs français vers 1927-1928. Lors de la libération de la France en 1944, les premiers contacts avec le jazz sont également radiophoniques et discographiques : ce sont notamment les V-discs dont chaque unité de GI's reçoit tous les mois une livraison, et qui, au gré des rencontres entre les soldats et la population locale, se retrouveront également sur les étagères des foyers ou dans la discothèque des postes de radio locaux qui se créent alors. Ces disques vont incontestablement ouvrir la voie au succès des musiciens américains qui, à partir de la fin des années quarante, arrivent en masse en Europe (1948 : première tournée de Dizzy Gillespie ; 1952 : première tournée du Jazz at the Philharmonic), mais aussi en Afrique (1959 : Herbie Mann), en Amérique latine (1962 : Paul Winter visite 23 pays pendant 6 mois), en Asie (John Coltrane au Japon, 1966). Dans certains cas, on a même affaire à des tournées mondiales, comme c'est le cas du périple effectué en 1956 par Dizzy Gillespie sous l'égide du Département d'Etat. Derrière le rideau de fer, la situation est plus complexe : jusqu'à la fin de

la Deuxième guerre mondiale, le jazz a connu un certain succès en URSS (le premier disque de jazz soviétique a été gravé en 1938), mais la situation a changé avec la guerre froide, le pouvoir soviétique voyant d'un mauvais œil cette musique impérialiste, même si avec la détente qui suit la mort de Staline, il accepte que viennent en Russie des tournées organisées par le Département d'État¹. Mais elles restent rares, et en URSS comme dans les pays socialistes, c'est avant tout par le disque, importé ou diffusé à la radio, que la population et les musiciens garderont contact avec le jazz jusqu'aux années 1980.

Présent à des degrés divers dans le monde entier après 1945, le jazz va s'insérer dans les divers contextes musicaux nationaux et se mélange avec les styles musicaux locaux au fur et à mesure que s'affirmeront des scènes jazz autochtones. La France est l'un des exemples les plus caractéristiques² : dans ce pays qui s'est montré l'un des plus réceptifs au jazz dès l'entre-deux-guerres, plus de 500 musiciens de tous styles débarquent dans les vingt années qui suivent 1945 ; beaucoup vont y séjourner longuement, voire s'y installer définitivement, comme le saxophoniste de style Nouvelle Orléans Sidney Bechet ou le batteur de Be-bop Kenny Clarke. Tous ces musiciens enregistrent abondamment sur place pour le compte des compagnies Blue Star et Vogue, et contribuent largement à la maturation d'une scène jazz française en faisant bénéficier, au studio comme à la scène, les musiciens locaux de leur expérience : Sidney Bechet réunit autour de lui l'orchestre de Claude Luter avec lequel il réalisera de nombreux enregistrements dès 1949 ; quant à Kenny Clarke, après avoir sillonné l'Hexagone avec différents orchestres, il devient à la fin des années 1950 le batteur attitré de l'orchestre maison de la compagnie Barclay auquel il apporte son savoir-faire. Dès le début des années 1950, les vedettes américaines qui passent en France trouvent donc à Paris des musiciens français suffisamment aguerris pour les accompagner en studio. Certains d'entre eux ont dès ce moment suffisamment assimilé le jazz pour faire œuvre personnelle et s'affirmer en tant que leaders, comme le pianiste Martial Solal, qui effectue ses premiers enregistrements sous son nom chez Vogue en 1953, prélude à une brillante carrière internationale. À la fin des années cinquante, il y a incontestablement une scène jazz française de bon niveau, dont la cristallisation est due en grande partie à l'intense activité discographique de Swing, Vogue et Barclay : entre 1944 et 1963, les trois marques réalisent en tout 700 séances de studio.

Mais l'influence du jazz en France ne s'arrête pas là : en effet, une grande partie des artistes de variété qui arrivent à maturité après la guerre en est profondément imprégnée, et ils intégreront ses sonorités à leurs compositions en se faisant accompagner en studio par des jazzmen. On ne citera que quelques exemples parmi une multitude de cas. Ainsi Yves Montand, qui intègre les sons du jazz à son tour de chant dès 1947 en engageant comme pianiste Bob Castella ; l'année suivante, il enregistre *Les cireurs de souliers de Broadway* dont la musique a été composée par le guitariste Henri Crolla, lequel l'accompagnera pendant plusieurs années et composera les musiques de plusieurs de ses chansons. Castella, Crolla, mais aussi d'autres musiciens tels que Hubert Rostaing ou le batteur Roger Paraboschi, contribuent largement à la coloration jazz de la musique de Montand à la fin des années 1940 ; la plus belle réussite née de cette association sera l'enregistrement en 1949 des *Feuilles mortes* (sur une musique de Vladimir Cosma et des paroles de Jacques Prévert), qui se vendra à plus d'un million d'exemplaires en 5 ans et qui, sous le titre *Autumn Leaves*, deviendra un standard international du jazz. Quant à Henri Salvador, il a commencé sa carrière dans les années trente avec l'orchestre de « jazz de scène » de Ray Ventura, et continue dans les années cinquante à mélanger jazz et variété, avec la verve et le sens du comique qui le

¹ Penny M. Von Eschen, *Satchmo Blows up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

² Ludovic Tournès, *New Orleans-sur-Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.

caractérise (*Blouse du dentiste*, enregistré en 1958 chez Barclay). Chez Philips, où l'amateur de jazz Boris Vian officie comme directeur artistique à la fin des années cinquante, les disques de variété enregistrés le sont le plus souvent avec des musiciens de jazz, ainsi le premier opus de Serge Gainsbourg (1958), mis en musique par le pianiste et arrangeur Alain Goraguer. Il faut évoquer également l'univers de Claude Nougaro, baigné de jazz dès ses premiers enregistrements : *Il y avait une ville* en 1959, publié par la petite compagnie Président, et surtout *Une petite fille*, paru en 1962 chez Philips, où Nougaro est accompagné par l'orchestre de Michel Legrand, et dont plusieurs chansons deviendront des classiques de son répertoire : *Le jazz et la java*, *Cinéma* (qui reprend une séquence du *Caravan* de Duke Ellington), etc.

Du rock à la world music

Si le jazz constitue la matrice des métissages musicaux contemporains, c'est le succès considérable du rock'n'roll américain et de la musique pop anglaise qui illustrent le mieux le rôle d'amplificateur joué par le disque dans les circulations musicales internationales. En effet, si le rock'n'roll a connu rapidement un très grand succès aux États-Unis, ses représentants sont relativement peu sortis du territoire américain, à l'exception de Bill Haley, qui effectue des tournées internationales en 1957 et 1958. Mais Elvis Presley, si l'on excepte son service militaire en Allemagne entre 1958 et le début de 1960, n'a jamais joué en Europe au cours de cette phase de sa carrière, pas plus que les autres grands représentants du rock'n'roll, en particulier Chuck Berry, dont la première tournée européenne date de 1964. C'est donc principalement par les disques que cette musique se fait connaître hors des États-Unis. En France, les premiers disques de Presley arrivent en 1956, mais l'Hexagone n'accroche pas à la musique du King. Les premiers disques de rock enregistrés en France seront des pastiches réalisés par Boris Vian et Henri Salvador (qui prend pour l'occasion le pseudonyme d'Henry Cording) chez Philips : *Rock'n'roll Mops*, *Va t'faire cuire un œuf Man*, *Dis mois que tu m'aimes*, *Rock-hoquet*. Il faudra attendre 1961 et la vague yéyé pour que le rock, sous une version francisée, connaisse le succès. Mais la musique yéyé n'essaimera guère au-delà des frontières, contrairement à la musique pop britannique, qui va s'internationaliser très rapidement.

En Angleterre, les premiers disques de rock'n'roll ont été publiés en 1956 également, et vont profondément influencer toute une génération d'apprentis musiciens à la charnière des années cinquante et soixante, dont les Beatles et les Rolling Stones. Les premiers sont très influencés par la musique américaine, en particulier Elvis Presley, Chuck Berry, Carl Perkins, mais aussi le courant « soul » de la musique noire (Marvin Gaye)¹. Les Beatles n'ayant pas plus été aux États-Unis que ces artistes ne sont venus en Angleterre au cours de cette période, c'est par les disques qu'ils assimilent cette musique. Dès lors, il n'est pas étonnant que Liverpool, port de commerce où les disques arrivent parmi d'autres marchandises, ait été une pépinière de groupes multiples dont les Beatles ne sont que les plus connus. Les Rolling Stones sont également largement sous influence américaine : ce groupe de jeunes londoniens formé en 1962 est très marqué par les représentants noirs du rock'n'roll : Chuck Berry ou Little Richard, mais aussi par des musiciens de blues tels que Muddy Waters (dont l'une des chansons, donnera son nom au groupe). Là encore, l'initiation des adolescents (Mick Jagger et Keith Richards sont tous deux nés en 1943) intervient essentiellement par le disque, et,

¹ Walter Everett, « Detroit and Memphis : The Soul of Revolver », in Russell Reising (ed), *Every sound there is. The Beatles' Revolver and the Transformation of Rock and Roll*, London Ashgate, 2002, pp. 25-57.

secondairement par la scène, en particulier par l'intermédiaire de musiciens anglais comme Alexis Korner qui ont écouté avant eux les maîtres américains¹. Le premier single des Rolling Stones, en 1963, est une reprise du *Come on* de Chuck Berry. La production discographique des deux groupes présente de multiples témoignages de l'influence profonde du rock'n'roll, du blues et de la soul : elle est particulièrement nette dans le *Rubber Soul* des Beatles (1965), le groupe envisageant un moment d'aller enregistrer leur album suivant (*Revolver*, 1966) chez l'une des trois *majors* de la soul (Atlantic, Stax, Motown), avant de se décider pour les studios d'Abbey Road à Londres. Les Rolling Stones, eux, enregistrent systématiquement aux États-Unis à partir de 1965, confirmant leur ancrage dans le blues, dont témoignent les enregistrements suivants, en particulier *Aftermath* (1966), ou *Get Yer Ya Ya's Out* (1970), dont le matériau est tiré de la tournée américaine de 1969, et qui constitue l'un des disques des Rolling Stones où l'influence de la musique noire est la plus évidente. Comme ces deux groupes phares, de très nombreux jeunes musiciens qui vont former l'ossature de la pop anglaise des années soixante se nourrissent dès leurs débuts à la même matrice discographique, ainsi les guitaristes Eric Clapton, Jeff Beck, Jimmy Page, et bien d'autres. Le disque constitue également un des vecteurs essentiels de la vague de popularité subite de la musique pop britannique aux États-Unis (et dans le reste du monde) à partir de 1964. Elle est ouverte par les Beatles : en janvier 1964, leur single *Cant' Buy me Love* sort aux États-Unis, immédiatement programmé par les grands réseaux radiophoniques nationaux, et c'est le succès immédiat : en une semaine, il s'en vend 1,2 million en Grande-Bretagne et 1,5 million aux États-Unis. Dès son arrivée sur le sol américain en février 1964, le groupe anglais est invité à l'émission télévisée d'Ed Sullivan qui lance véritablement la *beatlemania* aux États-Unis, tandis que la compagnie Capitol prend en charge la distribution des disques du groupe dans le pays. Dès cette année, les disques des Beatles se vendent jusqu'en Inde². Entre 1964 et la séparation du groupe en 1970, ce sont 18 de leurs chansons qui se hissent en première place du hit parade américain des 45 tours, le Billboard Hot 100. Immédiatement après eux, les Rolling Stones débarquent aux États-Unis : leur premier album y sort en 1964, et le succès du single (*I Can't Get No*) *Satisfaction* à l'été 1965 va marquer le début d'un long succès. Entre 1964 et 1970, outre les Beatles, quinze groupes anglais placeront au moins une chanson à la première place du Billboard Hot 100 (les Rolling Stones, Petula Clark, Donovan, les Animals, ...) : mais ils ne constituent que la partie émergée de l'iceberg, car au cours de cette période, des dizaines de groupes anglais ont connu un succès plus ou moins durable outre-Atlantique. À partir de 1965, le rock élargit son spectre musical et va également chercher des sonorités dans la musique orientale, notamment indienne : dans l'album *Rubber Soul*, le guitariste des Beatles George Harrison joue, semble-t-il pour la première fois dans l'histoire de la musique populaire occidentale, du sitar dans la chanson *Norwegian Wood*³. Cette année, il commence à prendre des cours de sitar avec le musicien indien Ravi Shankar, contribuant à le faire connaître chez les musiciens de rock, mais aussi dans le grand public qui, après avoir entendu ses idoles jouer du sitar, les voit effectuer un voyage initiatique en Inde en 1968. Le tropisme oriental des Beatles, adapté au langage du rock, se confirme dans les albums *Revolver* (1966) et *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), sur la pochette duquel apparaissent les gourous indiens du groupe. De leur côté, les Rolling Stones intègrent également les sonorités de la musique indienne : leur guitariste Brian Jones joue du sitar dans la chanson *Paint it, Black*, qui atteint la première place des charts anglais et américains en 1966. Il poursuit dans cette voie dans l'album suivant du groupe, *Their Satanic Majesties Request*. Le chanteur

¹ François Bon, *Rolling Stones. Une biographie*, Paris, Fayard, pp. 59 sq.

² Gerald Seaman, « A musician in India », *The musical Times*, octobre 1964, p. 743.

³ Gerry Farrell, « Reflecting Surfaces : The Use of Elements from Indian Music in Popular Music and Jazz », *Popular Music*, 7-2, 1988, pp. 189-205.

anglais Donovan utilise aussi cette année le sitar dans son album *Sunshine Superman*. L'année suivante, Ali Akbar Kahn s'installe aux États-Unis et fonde le Ali Akbar college for music à Berkeley (qui existe toujours) où viendront se former de nombreux musiciens, tandis que Ravi Shankar se produit au milieu des vedettes du rock lors des deux plus grands festivals de la période : Monterey en 1967 et Woodstock en 1969. Quant à Zakir Hussain, il s'associe dès son installation aux États-Unis avec des musiciens de rock, formant le groupe Shanti qui enregistre son unique disque en 1971, mais constitue pour Hussain la première étape d'une carrière placée jusqu'à nos jours sous le signe de l'échange musical avec des musiciens de tous horizons, depuis sa participation à l'album *Living in the Material World* (EMI, 1973) de l'ex-Beatle George Harrison jusqu'aux expériences de l'orchestre de musique-monde Tabla Beat Science mis sur pied en collaboration avec le bassiste et producteur Bill Laswell (*Tala Matrix*, 2000). Entretemps, d'autres musiciens de rock ont poursuivi l'exploration des mondes musicaux non occidentaux, tel le Rolling Stone Brian Jones, qui réalise en 1969 avec des musiciens marocains, peu avant sa mort tragique, un disque publié en 1971, *Brian Jones Presents the Pipes of Pan at Joujouka*. En pleine ère psychédélique, ces disques, et d'autres qu'il serait trop long de citer, ont acclimaté auprès d'un vaste public des sonorités venues de l'Orient, qui n'ont certes pas grand-chose à voir avec les authentiques musiques traditionnelles de cette région du monde, mais posent des jalons dans la cristallisation d'une *world music* dont l'émergence, on le voit, est bien antérieure à l'apparition du terme dans les années 1980.

La musique contemporaine

On aurait tort de considérer cependant que les phénomènes de métissages sont limités au jazz et au monde de la musique pop. Ils sont aussi au cœur du travail compositionnel de la musique savante, en particulier dans la deuxième moitié du XXe siècle, période au cours de laquelle les recherches des compositeurs pour aller au-delà du système tonal qui avait structuré l'ensemble de la musique européenne depuis le XVIIIe siècle, passent en partie par le recours aux traditions musicales extra-occidentales. L'appel à celles-ci n'est certes pas une nouveauté : Claude Debussy avait déjà intégré quelques échos de l'orchestre de gamelan indonésien vu à l'exposition universelle de 1889 dans ses *Estampes* (1903), en particulier dans *Pagodes*. Mais c'est surtout dans l'entre-deux-guerres, avec les recherches de Bartok, Varèse ou Messiaen, puis après 1945, que les musiques extra-occidentales deviendront à des degrés divers partie intégrante du vocabulaire des compositeurs.

C'est le cas chez certains représentants de l'avant-garde américaine, en particulier John Cage (1912-1992), qui commence à étudier la musique balinaise à partir de la fin des années 1930, et explore les possibilités ouvertes par ce nouvel univers sonore dans ses œuvres pour piano préparé, en particulier *Sonatas and Interludes* (1946-48), mais aussi le *String Quartet in Four parts* (1949-1950), où il explore les possibilités d'un système sonore non tempéré. A partir de la fin des années quarante, Cage commence à explorer le concept de musique aléatoire inspiré de la musique et des philosophies indienne et chinoise, et dont *Music of Changes* (1951, premier enregistrement en 1953) constitue le premier aboutissement. Cette démarche irriguera désormais une grande partie de sa musique, dont les enregistrements parfois tardivement commercialisés commenceront à être connus d'un plus large public dans les années 1970.

Le recours aux traditions non européennes est aussi très important dans le courant minimaliste de l'avant garde américaine, dont certains membres s'inscrivent dans la filiation de Cage. C'est le cas de La Monte Young (né en 1935), compositeur éclectique qui commence à s'intéresser aux musiques indienne et japonaise à la fin des années 1950, ce dont témoigne

Trio for Strings (1958, première exécution publique enregistrée en 1962), considéré comme l'une des pièces fondatrices de la musique minimaliste, ou *The Four Dreams of China* (1962-1984). Egalement instrumentiste, La Monte Young s'initie aux percussions indiennes et enregistre à New York en 1971 des ragas avec le chanteur indien Pandit Pran Nath ; le disque sera publié l'année suivante à Paris par le label Shandar. Parmi les représentants de la musique minimaliste, il faut également citer Terry Riley (né en 1935), qui étudie la musique marocaine et indienne dont on retrouve des échos dans ses œuvres (*In C*, 1964, enregistré en 1968) ; à partir de 1970, il approfondit sa connaissance de la musique indienne avec Pandit Pran Nath et effectue cette année son premier voyage en Inde, expérience qui donnera naissance au disque *Persian Surgery Dervishes* (Shandar, 1972). Quant à Philip Glass (né en 1937), il rencontre Ravi Shankar à Paris en 1965, puis séjourne pendant deux ans en Inde, une rencontre avec la musique extra-européenne qui a une influence décisive sur son itinéraire esthétique, Glass abandonnant dès lors définitivement le sérialisme qui l'avait dans un premier temps intéressé. Ses œuvres ultérieures témoignent de son imprégnation des musiques orientales, notamment *Music in Twelve Parts* (1974, Caroline Records), mais aussi *Satyagraha* (1980, dédié à Gandhi), ou encore *Passages* (avec Ravi Shankar, 1990). Steve Reich enfin (né en 1936), étudie les percussions africaines au Ghana en 1970 et écrit à son retour *Drumming*, enregistré en public en 1971 avant que sa réédition en 1974 chez la prestigieuse Deutsche Grammophon n'installe Reich parmi les figures majeures de la musique répétitive. Il étudie également le gamelan balinaï en 1973-1974 avec un musicien indonésien venu aux Etats-Unis.

Du côté de l'avant garde européenne, certains compositeurs s'intéressent aux musiques extra occidentales, y cherchant les voies du dépassement d'un système tonal arrivé à épuisement au début du XXe siècle, et cherchant de nouvelles manières d'agencer les sons et les rythmes. Olivier Messiaen (1908-1992) est ici un personnage central : il s'est intéressé aux traditions extra européennes, en particulier la musique indienne, dès les années trente et a communiqué ses préoccupations à la jeune génération des compositeurs dont la plupart sont passés dans sa classe du Conservatoire de Paris. C'est le cas de Pierre Boulez (né en 1925), dont le travail sur le rythme, sur les résonances et sur les timbres porte la marque de l'intérêt qu'il manifeste dès ses premiers pas de compositeurs pour les musiques extra-européennes. On en retrouve la trace dans *Les Notations pour piano* (1945), mais aussi dans *Le marteau sans maître* (1955), qui utilise abondamment les percussions (xylophone, vibraphone, xylorimba) et intègre à son langage musical des sonorités faisant écho tant au gamelan balinaï qu'aux musiques africaines et japonaises. A partir de ce moment, les percussions deviennent un élément central de l'œuvre de Pierre Boulez, qui ne cessera pas d'en explorer toutes les ressources¹.

Chez les compositeurs qui explorent d'autres voies que celle du sérialisme, le travail sur les systèmes sonores orientaux fait également partie des directions de travail, ainsi chez l'anglais Benjamin Britten (1913-1976), qui effectue en 1955-1956 un long séjour en Indonésie et au Japon, au cours duquel il se familiarise avec le gamelan balinaï et le gagaku japonais ainsi qu'avec le théâtre Nô. C'est au cours de ce voyage qu'il compose son ballet *The Prince of the Pagodas*, créé à Covent Garden à son retour à l'automne 1956 et publié l'année suivante chez Decca. Britten élabore au cours des deux décennies suivante une synthèse très personnelle des univers sonores occidentaux et orientaux, à travers des œuvres telles que *Songs from the Chinese* (créée en 1957, publiée en 1963 chez RCA), *Curlew River* (1964, publiée en 1965 chez Decca)², ou encore son dernier opéra *Death in Venice* (1973)¹. Dans un tout autre univers

¹ Patrick Revol, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XXe siècle*, Paris, l'Harmattan, 2000.

² « Available recordings », in : *Britten-Pears Foundation*, www.brittenpears.org/?page=research/recordings/search.html, consulté le 10 janvier 2011.

sonore que Britten, le français Maurice Ohana (1913-1992) constitue un autre exemple d'itinéraire musical jalonné d'expériences extra-occidentales. Dans les querelles féroces qui agitent le milieu musical parisien après 1945, Ohana entend se situer à égale distance des partisans du retour à l'ordre néoclassique et des thuriféraires du sérialisme et explore une autre voie dont l'exploration des mondes sonores non européens est l'un des éléments, en particulier la musique africaine, dont on perçoit les échos dans *Les cantigas* (1953-1954) et les *Études chorégraphiques pour percussion* (1955).

On pourrait multiplier les exemples de ce type de croisements. Ils se poursuivent dans les années 1970 et 1980, comme le montre par exemple la faveur croissante dont bénéficie le gamelan : celle-ci se traduit notamment par le développement aux États-Unis et en Europe d'un enseignement universitaire spécifique, par des recherches ethnomusicologiques, par la formation d'orchestres spécialisés (création de l'English Gamelan orchestra en 1980), ainsi que par la poursuite d'expériences compositionnelles qui intègrent certains de ses éléments, comme celles de l'américain Lou Harrison (1917-2003) qui crée en 1981 son *Double Concerto for Violin, Cello and Javanese Gamelan*², ou encore le *Galamb Borong* (1988-1994) de l'autrichien György Ligeti (1923-2006). A ce moment, l'intégration de sonorités extra-occidentales n'est plus depuis longtemps un simple artifice exotique, mais est devenue partie intégrante du langage de la musique savante contemporaine. De ce point de vue, le gamelan n'est qu'un exemple parmi d'autres de la mondialisation musicale qui touche la musique savante.

L'invention du « son »

Dans un marché de masse qui s'accroît rapidement et sans discontinuer à partir de 1950, la concurrence accrue entre des compagnies toujours plus nombreuses les amène à élaborer des stratégies artistico-commerciales pour sortir du lot, capter l'attention du public et s'installer dans la durée en s'appuyant sur un répertoire clairement identifié. D'autre part, les techniques d'enregistrement de plus en plus sophistiquées et les progrès de la facture instrumentale électrique (orgues, guitares et basses, pédales d'effets,...) ouvrent de nouvelles possibilités au travail de studio, en même temps qu'elles font de la fabrication du disque une entreprise de plus en plus complexe, longue et coûteuse. Elles sont concomitantes de l'apparition de la stéréophonie (1958), qui ouvre à l'auditeur de nouveaux horizons sonores. C'est dans ce contexte que les compagnies se dotent de plus en plus d'une identité sonore qui les distingue de leurs concurrentes et conduit parfois à les identifier à un style de musique dont elles contribuent à construire les contours. La construction de cette signature sonore témoigne du rôle croissant, auprès des artistes interprètes, des directeurs artistiques, des ingénieurs du son et des producteurs, qui interviennent de plus en plus dans l'élaboration de la musique. Elle témoigne aussi de l'ascension d'une nouvelle catégorie professionnelle à part entière : le musicien de studio.

L'exemple de la compagnie Tamla-Motown est hautement révélateur de ce mouvement. Premier label fondé par un Afro-Américain à devenir une compagnie importante, la compagnie de Berry Gordy construit son succès sur la production d'un son « maison » immédiatement identifiable et rapidement connu sous le nom de « Motown Sound ». Elle se crée ainsi une signature qui fait d'elle en quelques années l'une des plus importantes maisons de disques des États-Unis, dominant le marché de la musique « soul ». Cette unité sonore est

1 Mervyn Cook, *Britten and the Far East: Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 1998.

2 Neil Sorrell, *A Guide to the Gamelan*, London, Faber & Faber, 1990.

obtenue grâce à la conjonction de plusieurs facteurs. Le premier est la présence d'une équipe d'au moins cinq compositeurs et arrangeurs réguliers qui écrivent et orchestrent toutes les chansons enregistrées par les interprètes signés par la compagnie. L'un d'entre eux est plus particulièrement chargé du recrutement d'un orchestre attitré composé de musiciens possédant les mêmes affinités musicales, et qui vont assurer toutes les séances d'enregistrement de la compagnie de 1959 à 1972 sous le nom de Funk Brothers. On y trouve les instruments classiques du rhythm and blues et de la soul (guitare, batterie, basse, orgue électrique, cuivres), mais aussi des instruments jusqu'alors peu utilisés dans ces styles, comme les bongos ou le vibraphone. La compagnie prend également l'habitude de faire appel à la section des cordes de l'orchestre symphonique de Détroit pour accompagner certaines chansons. D'autre part, elle utilise les ressources techniques du studio, comme par exemple l'enregistrement quasi-systématique de deux batteries (voire trois) derrière les interprètes afin d'obtenir un son plus épais. Ajoutons que le studio, installé dans une maison particulière (rapidement surnommée « Hitsville ») qui sert longtemps de siège social à la marque, possède une acoustique différente d'un studio traditionnel. Enfin, les séances sont supervisées par Berry Gordy lui-même. Il résulte de cet ensemble de facteurs une unité sonore qui va rapidement distinguer la Motown de ses concurrentes et constituer la base de sa réputation auprès des musiciens comme du public, américain mais aussi étranger. En effet, à partir de 1963, les disques Motown sont disponibles en Europe, où ils vont populariser le « Motown Sound », dont l'influence sur la naissance de la musique pop est importante. Pour faciliter l'entrée sur le marché anglais de son groupe phare les Supremes, la compagnie a l'idée d'inclure en 1964 dans leur album *A bit of Liverpool* plusieurs chansons des Beatles. Le succès est énorme, et la tournée anglaise des trois jeunes femmes au printemps 1965 fait d'elles le groupe le plus populaire du pays après les Beatles et les Rolling Stones, et contribue au succès des autres artistes de la marque en Grande-Bretagne.

Motown n'est pas la seule à adopter cette stratégie : sa concurrente directe auprès du public noir, la Stax, se dote également dès 1961 d'un orchestre maison, Booker T. and the MG's (pour Memphis Group) dont le son est très différent de celui de leurs collègues de Détroit. Mais le phénomène n'est pas limité aux États-Unis. En France, par exemple, devant le succès du jazz dont les sonorités ont été propagées au-delà des cercles d'amateurs puristes par des musiciens tels que Sidney Bechet ou par les chanteurs de variétés nourris de jazz, les compagnies discographiques cherchent dès le milieu des années cinquante à se doter d'un « american sound », comme on dit à l'époque, qui assurerait leur succès auprès du public. La première à tenter l'expérience est la petite compagnie Versailles, qui engage en 1956 l'arrangeur américain Billy Byers, dont on peut entendre les orchestrations derrière la jeune chanteuse aujourd'hui oubliée Maria Vincent, qui enregistre cette année *Embrasse-moi mon amour* et *La Saint-Vaurien* (une reprise du standard américain *My Funny Valentine*) ainsi que des chansons composées par Charles Aznavour. Mais c'est Barclay qui reprend l'idée avec des moyens financiers plus importants et des ambitions plus larges : depuis ses débuts en 1945, la petite compagnie a pris de la voilure et se lance à partir de 1957 dans le secteur lucratif de la variété. Pour accompagner les chanteurs qu'il engage, Eddie Barclay décide de former un grand orchestre maison composé de musiciens de jazz français et américains (parmi lesquels, nous l'avons vu, le batteur Kenny Clarke), dont il confie la direction à l'américain Quincy Jones, qu'il fait venir spécialement des États-Unis, et qui sera l'arrangeur attitré de la marque d'avril 1957 à novembre 1958, avant d'être remplacé par Jimmy Mundy. L'orchestre, placé derrière la plupart des chanteurs de variété signés par la marque, va donner sa couleur sonore à la firme Barclay, et contribuer à l'imprégnation de la variété française par le jazz.

Dans la fabrication de l'unité sonore d'une compagnie, d'un artiste ou même d'un album en particulier, une figure devient de plus en plus importante à partir des années soixante : celle du producteur. Sorte de super-directeur artistique, celui-ci est présent aux côtés des musiciens

depuis la signature du contrat jusqu'à la sortie de l'album : il les conseille dans le choix du répertoire, supervise les séances d'enregistrement (y compris dans les aspects techniques), organise la promotion des albums, etc. Cet homme à tout faire devient un personnage central dans l'industrie du disque des trente glorieuses où plus rien, dans la réalisation d'un album, ne doit être laissé au hasard. Cette profession est illustrée par les exemples de Berry Gordy, mais aussi son compatriote Phil Spector (inventeur de la technique du « Wall of Sound »), ou encore l'anglais George Martin. Ce dernier, qui est fréquemment dénommé « le cinquième Beatle » a eu un rôle décisif dans la naissance de la personnalité artistique et sonore des quatre garçons de Liverpool¹. D'abord cantonnée aux questions techniques, son influence dans les choix musicaux du groupe devient importante à partir de l'album *Revolver* (1966), et encore plus dans le suivant, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), considéré comme l'aboutissement du parcours artistique du groupe. Ce rôle croissant correspond au moment où les Beatles, qui décident de cesser de se produire en public à la fin de 1966, vont désormais se concentrer sur le travail de studio. On notera qu'une telle décision est moins exceptionnelle qu'elle n'y paraît : à l'autre échelle du spectre musical, le virtuose classique du piano Glenn Gould a également décidé en 1964 d'abandonner la scène. De telles décisions de la part d'artistes aussi différents témoignent du fait que désormais, l'enregistrement discographique possède les ressources techniques suffisantes pour satisfaire les exigences artistiques des musiciens. Revenons à Martin : après une formation musicale solide, il est entré à EMI en 1950, et c'est en 1962 qu'il signe les Beatles. Fort de ses connaissances musicales et de son expérience du studio, il guide les premiers pas des jeunes néophytes dans le maquis des techniques d'enregistrement.

Dans la réalisation de *Revolver*, la collaboration de Martin est pratiquement égale à celle des musiciens, non seulement parce qu'il participe à l'orchestration de plusieurs morceaux, mais aussi parce que lui et ses ingénieurs du son (Geoff Emerick et Ken Townsend) multiplient les trouvailles techniques susceptibles d'enrichir le résultat sonore d'ensemble² : nouvelle disposition des micros dans le studio, utilisation d'enceintes en guise de micro pour mieux capter les basses, réglage des fréquences, enregistrement en accéléré, manipulation des bandes magnétiques enregistreuseuses, usage des chambres d'écho, et surtout l'Artificial Double Tracking (ADT) appelé à un grand avenir. Cet artifice technique issu d'une manipulation du magnétophone enregistreur permet de faire passer deux voix sur une même piste en évitant de les enregistrer deux fois, ce qui facilite le travail des musiciens tout en produisant une sorte d'écho qui donne une couleur particulière aux voix ainsi enregistrées. Elle deviendra l'une des caractéristiques du « son Beatles », rapidement imité par de multiples groupes de rock, et constitue en quelque sorte l'ancêtre des multiples techniques de traitement et de distorsion du son que ne vont plus cesser d'utiliser producteurs et ingénieurs du son jusqu'à nos jours.

De fait, c'est avec les Beatles que le studio devient pour les artistes de rock un véritable instrument d'expérimentation sonore. Dans le boulevard offert ainsi à leur créativité, ils seront nombreux à s'engouffrer. C'est le cas des groupes anglais Pink Floyd et Soft Machine, ou encore de l'américain Frank Zappa, qui devient, à partir de la fin des années soixante, un expert en manipulations et collages sonores en tous genres : en 1968, son album *We're only in it for the money* est à la fois une caricature du *Sgt. Pepper's* des Beatles, mais également un hommage aux innovations techniques qui ont été développées par les Anglais depuis deux ans en studio, ainsi qu'un emprunt aux techniques utilisées par la musique concrète depuis la fin des années 1940 : dans la pièce *The chrome Plated Megaphone of Destiny*, Zappa reprend en effet la fin du morceau *A day in the Life* qui clôt *Sgt. Pepper's*, en l'agrémentant de collages

¹ Kari Mc Donald & Sarah Hudson Kauffman, « Tomorrow Never Knows : The Contribution of George Martin and his Production Team fo the Beatles' New Sound », in Russell Reising (ed.), *op. cit.*, pp. 139-157.

² Geoff Emerick & Howard Massey, *En studio avec les Beatles. Les mémoires de leur ingénieur du son*, Paris, Le mot et le reste (traduit de l'anglais), 2009.

sonores de toutes sortes qui constituent un condensé des manipulations effectuées par les Beatles sur leurs deux albums précédents. L'ensemble du courant dit psychédélique, ainsi que du rock dit progressif, feront à partir de la fin des années soixante un usage intensif des nouvelles techniques de studio qui s'accordent bien avec l'ambition de certains groupes d'élaborer une musique plus complexe fondée à la fois sur une instrumentation diversifiée, mais aussi des pièces plus longues et des influences musicales multiples, depuis la musique classique européenne jusqu'aux folklores traditionnels de l'Orient. Le studio apparaît comme l'instrument idéal pour donner corps aux multiples syncrétismes musicaux tentés par les groupes phares de cette période, Genesis, Yes, Pink Floyd, ou King Crimson. Les « concept albums » qui apparaissent à ce moment, et dont *Sgt. Pepper's* est le premier exemple achevé, sont bien la conséquence de cette importance accrue du travail de studio dans le monde du rock : il ne s'agit plus seulement d'enregistrer des chansons sans rapport les unes avec les autres, mais bien une œuvre cohérente du début à la fin du disque. Les exemples les plus célèbres de cette nouvelle tendance demeurent *The Lamb Lies down on Broadway* de Genesis (1974) ou *The Wall* de Pink Floyd (1979). L'histoire des techniques d'enregistrement et l'histoire de la création musicale sont ici étroitement imbriquées.

Ces techniques déteignent aussi sur le monde du jazz, qui commence alors à utiliser non seulement l'instrumentation du rock, mais fait également du studio un instrument à part entière. C'est le trompettiste américain Miles Davis qui se lance le premier dans l'aventure, avec une série d'enregistrements (*In a Silent Way* en 1969, *Bitches Brew* et *A Tribute to Jack Johnson* en 1970) qui choquent alors les puristes du jazz mais constituent un jalon fondamental dans l'évolution de cette musique à la charnière des années soixante-dix. En accord avec son producteur Teo Macero (lui-même également musicien), Davis laisse désormais tourner les bandes enregistreuses pendant l'intégralité de la séance de studio, collectant ainsi un matériau musical considérable fait de morceaux entiers, mais aussi de bouts d'essais et d'esquisses que le trompettiste va retravailler à sa guise avec Macero après la séance, effectuant coupures, collages et juxtapositions multiples dont le résultat sonore tranche radicalement avec ses enregistrements antérieurs et donne son unité à la musique qu'il réalise au cours des années 1969-1975¹. Il n'est pas le seul dans le monde du jazz à tenter des expériences autour du travail du son : en Allemagne est créée en 1969 par Manfred Eicher la compagnie ECM, qui fonde d'emblée sa stratégie artistique et commerciale sur la recherche d'une perfection sonore² dont le pilier essentiel est le travail de studio qu'Eicher supervise en collaboration avec les artistes. L'un des premiers qu'il prend sous contrat est le pianiste Keith Jarrett, qui fait partie depuis l'année précédente du groupe accompagnant Miles Davis dans ses expérimentations sonores. Le premier disque de Jarrett pour ECM sort en 1972, première étape d'une collaboration qui continue encore 35 ans après, jalonnée de multiples enregistrements dont le *Köln Concert* (1975), qui rend célèbre dans le monde entier Jarrett et le « son ECM », reste à ce jour un des plus grands succès mondiaux du disque de jazz –et du disque tout court. La compagnie construit sa réputation tout au long de la décennie 1970 sur le mélange de tous les horizons musicaux, enregistrant des artistes aussi divers que les musiciens de jazz Pat Metheny et Paul Motian, mais aussi le guitariste de rock Terje Rypdal ou accueillant dans son studio des croisements musicaux inédits, ainsi entre Zakir Hussain, le saxophoniste de jazz norvégien Jan Garbarek ainsi que John McLaughlin (*Making music*, 1987).

Non loin des États-Unis, la Jamaïque voit émerger au carrefour des années soixante et soixante-dix un autre style musical métissé, qui, à bien des égards, est une construction

¹ Laurent Cugny, *Electricité Miles Davis (1968-1975)*, Marseille, André Dimanche, 1993.

² Vincent Cotro, « Jazz : les enjeux du support enregistré », *Cahiers de médiologie* n° 18, novembre 2004, p. 97.

discographique : le reggae¹. Dans un pays pauvre où les salles de concerts et les clubs sont rares, le disque est le véhicule essentiel de la musique, et c'est également lui qui constitue le matériau de base à partir duquel se constitue le nouveau style. *Les sound systems*, ces discothèques itinérantes montées sur des camions qui parcourent l'île pour animer les soirées musicales, jouent à cet égard un rôle majeur : d'une part, elles constituent un véhicule privilégié de la musique américaine et anglaise (rythm and blues, soul, pop), dans un pays où une partie de la population est trop pauvre pour se payer une radio. D'autre part, elles sont le lieu de multiples manipulations sonores dont sortira le reggae. Les disc-jockeys, souvent musiciens, jouent en effet avec leur équipement, modifiant le son des disques en jouant sur les fréquences (ajout de graves), chantant et jouant par-dessus, etc. La création des premiers labels discographiques jamaïquains va permettre aux artistes locaux de réaliser au début des années soixante leurs premiers essais en studio, où ils reproduisent les techniques expérimentées par les *sound systems*. Outre ses caractéristiques rythmiques propres issues du mélange entre les musiques importées et le folklore local, le reggae est une musique fondamentalement électrique issue du travail sur le son permis par les techniques d'enregistrement. Alors que les États-Unis avaient été la chambre d'écho de la pop britannique, c'est *via* l'Angleterre, l'ancienne puissance colonisatrice de la Jamaïque, que le reggae se fait connaître dans le monde. Les disques des premiers groupes populaires dans l'île (Toots and the Maytals, Peter Tosh, et surtout Bob Marley) trouvent en effet un public plus large pour leurs enregistrements en Grande-Bretagne où vit une communauté jamaïquaine importante, avant de connaître un succès international avec les albums publiés à partir de 1973 par Bob Marley (*Natty Dread*, *Live !*, *Rastaman vibration*).

Le travail sur le son est aussi, bien que dans une perspective très différente, au cœur des recherches des compositeurs de l'avant garde après 1945, pour qui le studio d'enregistrement acquiert également une place centrale dans le processus de création musicale. L'un des premiers signes en est le développement de la musique concrète, dont l'apparition est indissociable de celle de la radio et surtout du magnétophone, lequel va devenir un véritable instrument de composition, permettant des manipulations du son qui vont ouvrir de nouvelles voies à la création musicale (variation de la vitesse de la bande magnétique, collages, mixages, inversion du sens de défilement, re-recording, etc.). On en voit les premiers résultats en 1948 avec la création par Pierre Schaeffer du Club d'essai de la Radiodiffusion française, qui devient le Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC) en 1951 et enregistre les premières œuvres de musique concrète : *Cinq études de bruits* de Pierre Schaeffer (1948), mais surtout la *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Henry (1950), lequel quitte rapidement le GRMC pour fonder son propre studio d'enregistrement où il poursuivra ses travaux. Au cours des années suivantes, la manipulation du son en studio devient progressivement l'ordinaire du travail des compositeurs. Karlheinz Stockhausen, dont les expérimentations prennent place dans le contexte de bouleversement radical de l'Allemagne d'après guerre, en est un des exemples les plus significatifs : on est alors en pleine guerre froide, et l'opposition entre les États-Unis et l'URSS débouche en 1948 sur le blocus de Berlin par les soviétiques, suivi du pont aérien organisé par les États-Unis, épisode qui aboutit en 1949 à la partition des deux Allemagnes et la création de la République fédérale allemande. C'est dans ce contexte qu'est créé en 1950 la radio ouest-allemande, la *Westdeutscher Rundfunk* (WDR). Très vite s'y crée un studio de musique électronique que Stockhausen rejoint en 1953 après un bref séjour à Paris au GRMC de Schaeffer, et où il compose sa première œuvre de musique électronique, *Studie I*. Les compositions suivantes marquent une étape supplémentaire dans l'utilisation du studio et de l'électronique : avec *Gesang der Junglinge* (1956), *Klavierstück XI* (1956), *Gruppen* (1957) et *Kontakte* (1958-

¹ Denis Constant, *Aux sources du reggae*, Marseille, Parenthèses, 1982.

1960)¹, Stockhausen s'impose comme le chef de file de l'avant-garde allemande, et c'est à ce titre qu'il est nommé en 1962 à la tête du studio de la WDR et y poursuit ses expérimentations en compagnie d'autres jeunes compositeurs. A partir des années soixante, avec la diffusion de ses œuvres enregistrées, sa renommée dépasse le cercle restreint de l'avant-garde, comme en témoigne l'intérêt des Beatles Paul McCartney et John Lennon pour sa musique, dont ils vont intégrer certains aspects dans leur travail sonore à l'occasion de l'enregistrement de *Sgt. Pepper's*, sur la couverture duquel Stockhausen figure (au dernier rang, cinquième en partant de la gauche). Au même moment, d'autres expérimentations en studio sont entreprises par les compositeurs d'avant-garde, notamment par l'italien Luciano Berio à la RAI de Milan (*Thema-Omaggio a Joyce*, 1958), sans parler des premières tentatives de musique par ordinateur effectuées par l'ingénieur Max Matthews aux États-Unis à partir de 1957. En France, Pierre Boulez se voit confier en 1970 la conception de ce qui deviendra l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), inauguré en 1977 dans les locaux du Centre Georges Pompidou : lieu de recherche destiné à faire travailler ensemble compositeurs, musicologues, chercheurs et ingénieurs, il illustre l'importance prise par la technique et le travail sur le son en studio dans le processus de composition. C'est dans ses murs qu'est mise au point en 1981 la 4X, synthétiseur très puissant à l'aide duquel Pierre Boulez compose la première version de *Repons*, œuvre pour six solistes, ensemble musical et ordinateur (1981). L'ordinateur s'installe au cours des années suivantes au centre du processus de composition (Boulez, *...explosante-fixe...*, 1993), la frontière entre la conception de l'œuvre par le compositeur et son enregistrement discographique se brouillant de plus en plus puisque les techniques d'enregistrement et de programmation font maintenant partie intégrante du processus compositionnel.

À la fin des années soixante-dix, porté par une industrie discographique à son apogée et des ressources techniques de plus en plus sophistiquées, le paysage musical international est d'une diversité inouïe auparavant dans l'histoire de la musique : bien que la dynamique du marché discographique s'organise autour des pôles majeurs que sont les États-Unis, l'Europe et le Japon, le rayonnement des stars du disque se mesure désormais à l'échelle de la planète. Et surtout, les rencontres musicales et la circulation des œuvres facilitée par le disque ont suscité l'émergence, à l'orée des années soixante, d'un monde musical multipolaire où les musiques d'Europe et d'Amérique du Nord ne sont plus les seules références. Désormais, et de plus en plus, les mélanges, métissages et syncrétismes musicaux de tous ordres vont devenir la règle, favorisés par l'émergence de dispositifs techniques de plus en plus complexes (studios d'enregistrement aux multiples appareillages, ordinateurs) qui ouvrent à l'ensemble des musiciens, des plus élitistes aux plus populaires, des voies d'expérimentation insoupçonnées et impossibles à mettre en œuvre quelques décennies auparavant. La musique-monde en gestation est également une musique de plus en plus technique.

¹ Voir discographie sur la Karlheinz Stockhausen Foundation for Music, <http://www.stockhausen.org/>, consulté le 10 janvier 2011.

V : L'ÈRE NUMÉRIQUE ET LA RÉVOLUTION INTERNET

Le processus de métissage observé depuis la Deuxième guerre mondiale se poursuit dans les années 1980, lesquelles sont à bien des égards indissociable d'une musique-monde arrivée à maturité. D'autre part, après l'âge d'or des trente glorieuses marqué par la stabilité des standards techniques et la croissance ininterrompue du marché, le monde du disque entre à ce moment dans une longue période de bouleversements qui durent jusqu'au début du XXI^e siècle. C'est d'abord l'entrée de la musique dans l'ère numérique, avec l'apparition en 1982 du disque compact, qui se substitue en très peu de temps au microsillon. C'est ensuite la structuration de plus en plus poussée du marché mondial autour de quelques grands conglomérats industriels multimédias dans lesquels le disque et la musique ne sont plus que des activités parmi d'autres. C'est enfin l'irruption de l'Internet, qui bouleverse de fond en comble l'industrie du disque, et, plus profondément, constitue une révolution dans les conditions de production, de diffusion et d'écoute de la musique, sans doute aussi importante que l'invention du phonographe en 1877.

L'épanouissement d'une musique-monde

Le marché du disque mondial atteint sa plus grande extension en 1978 avec deux milliards de disques vinyle vendus dans le monde, avant de stagner puis de régresser au cours des trois années suivantes. Ce phénomène masque le fait que ces années sont celles des plus grands succès discographiques que la musique ait jamais connus. La popularité planétaire de Michael Jackson en est l'exemple le plus significatif. Le personnage n'est, à ce moment, pas un nouveau venu, loin s'en faut, puisqu'il a commencé à monter sur les planches à l'âge de 7 ans comme chanteur des Jackson Five, devenu un des groupes phares de la Motown entre 1968 et 1975. Sa carrière solo commence en 1971 avec l'enregistrement de son premier disque, et en 1979, il obtient avec *Off the Wall* son premier succès discographique planétaire. L'album est un condensé des acquis du rhythm'n'blues, de la soul, de la pop, du funk et du disco, pour lequel Jackson s'est adjoint la collaboration de stars telles que Stevie Wonder, l'ancien Beatle Paul McCartney et Rod Temperton (ancien membre du groupe de funk à succès Heatwave), qui vont écrire une partie des chansons et des musiques de l'album. L'ensemble sera mis en son par le producteur Quincy Jones, lui-même ancien musicien de jazz et compositeur-arrangeur de renom. Le succès est au rendez-vous immédiatement, avec 8 millions d'albums vendus en un an. En 1982, Jackson pousse encore plus loin la formule avec *Thriller* : l'écriture des chansons est répartie entre 7 auteurs, aboutissant à un mélange entre les sonorités du rhythm'n'blues et du funk (*Wanna be Startin' Something*), de la musique pop (le duo avec Paul Mc Cartney dans *The girl is mine*), et même du hard rock (le solo du guitariste

Edward Van Halen sur *Beat it*), le tout accompagné de synthétiseurs et de boîtes à rythmes qui donnent son unité sonore à l'album. On retrouve également dans *Wanna be Startin' Something* un échantillon du titre *Soul Makossa* enregistré dix ans plus tôt par le saxophoniste camerounais Manu Dibango, qui utilisait déjà ce principe du collage en mélangeant le saxophone hurleur rhythm'n'blues, la guitare funk et les voix africaines, et dont l'insertion donne à la chanson de Jackson une coloration ethnique. L'ensemble de *Thriller* a été réalisé avec le concours des musiciens du groupe californien Toto, qui se sont fait connaître depuis le début des années soixante-dix pour leur travail de studio synthétisant les différents courants de la musique populaire, accompagnant les enregistrements d'innombrables artistes au cours de cette période. De sorte que *Thriller*, issu d'un travail collectif de musiciens venus d'horizons divers mais ayant en commun une parfaite maîtrise de leur métier, est un patchwork de sonorités et d'influences de toutes sortes taillé d'emblée pour le marché mondial. De fait, il pulvérise rapidement les records mondiaux de vente, se vendant entre 30 et 40 millions d'exemplaires en un an depuis les États-Unis jusqu'au Japon en passant par la France, la Grande-Bretagne, l'Allemagne, le Brésil ou l'Australie. En 2008, ses ventes cumulées auront atteint 55 millions d'albums, soit la plus grande vente de tous les temps, tandis que le total des ventes des albums de Michael Jackson aura atteint les 750 millions de son vivant. La mort de l'artiste en juin 2009 n'a pas stoppé le mouvement, puisque qu'entre cette date et la fin 2010, ce sont 35 millions d'albums supplémentaire qui ont été écoulés, auxquels il faut ajouter plus de 26 millions de titres téléchargés sur les portails de musique en ligne et 5 millions de sonneries de téléphone portable.

On retrouve la même culture du patchwork chez l'autre artiste de variété internationale majeur des années 1980, Prince, dont la carrière suit, dans un premier temps, un cours parallèle à celle de Jackson : premier disque en 1978, premier grand succès en 1979 avec l'album *Prince*. En 1982, son cinquième opus sort à quelques semaines de distance de *Thriller*, et s'il monte moins haut que ce dernier, il établit tout de même Prince comme un artiste majeur. S'enchaînent ensuite les succès (*Purple rain*, 1984 ; *Parade*, 1986). Comme Jackson, Prince est un musicien accompli ; c'est en outre un multi-instrumentiste qui mélange dans son chaudron les sonorités et les rythmes du jazz (l'accompagnement instrumental dans *Strollin'*), du funk (*Kiss*), de la soul (le traitement de la voix dans *Nothing compares 2 u*), du rock et du hard rock (le solo de guitare de la fin de *Let's go crazy*), du rhythm'n'blues (orgue hammond et cuivres dans *Sexy mother fucker*), en y ajoutant une pincée de sonorités ethniques (les percussions dans *Sign 'O' the times*). L'unité sonore de l'ensemble est assurée par l'usage intensif des nouveaux dispositifs électroniques : boîtes à rythmes, synthétiseurs, sampling, etc. que Prince assemble dans un travail de studio méticuleux. Il en résulte une impressionnante série de « tubes » au cours des années 1980, avant que Prince n'entre en conflit avec sa maison de disque au début des années 1990, prélude à une traversée du désert qui se terminera près de dix ans plus tard lorsqu'il récupèrera le droit d'utiliser à nouveau son nom d'artiste.

Le succès planétaire de ces deux musiciens tient largement au fait qu'ils constituent les synthèses les plus achevées d'un processus de mélange musical généralisé dont les années 1970 ont vu l'accélération, le travail de studio et les nouvelles technologies permettant d'assembler et de transfigurer de multiples courants musicaux pour fabriquer des produits susceptibles de satisfaire tous les publics, de Tokyo jusqu'à New York. C'est ce processus qu'entérine la généralisation du terme *world music* : d'abord expression savante confinée à la sphère de l'ethnomusicologie à la fin des années 1960, elle devient au milieu des années 1980 une estampille destinée à rassembler sous une étiquette commune des productions diverses pour faciliter leur commercialisation. En même temps, elle constitue la chambre d'écho d'un phénomène plus profond et bien antérieur, comme on a pu le voir au chapitre précédent.

En 1987, en Angleterre, Peter Gabriel a lancé un festival d'un nouveau genre, le Worlds of Music, Art and Dance (WOMAD). L'ancien leader de Genesis, lancé dans une carrière solo depuis son départ du groupe, n'a jamais démenti son intérêt pour les musiques du monde, manifesté dans ses albums solos successifs, en particulier *Security* publié en 1982. Le nouveau festival est destiné à promouvoir auprès des compagnies discographiques les musiciens des pays d'Afrique, d'Asie et d'Amérique du Sud. En 1988, Gabriel crée la maison de disques Real World, qui publie dans les années suivantes des dizaines d'albums d'artistes du monde entier (Cuba, Inde, Égypte, Ouganda, Congo, Kenya, Chine, ...); l'un des plus connus est le chanteur pakistanais Nusrat Fateh Ali Kahn, dont Gabriel lance la carrière en Occident en publiant en 1988 son premier disque *Shahen-Shah*, suivi de cinq autres, dont *Night Song* (1996), qui le consacre comme une vedette internationale. Pendant ce temps, la France s'affirme comme une des terres d'élection de la *world music* : en 1976 a été créé le festival des musiques métisses d'Angoulême, tandis que fleurissent les enregistrements de musiciens venus des anciennes colonies, avec lesquelles le flot migratoire n'a jamais été rompu, et qui contribuent largement à faire de Paris l'un des capitales discographiques du nouveau courant. On y trouve des artistes aussi divers que que l'Algérien Cheb Khaled (premier disque *Kutché*, enregistré en 1986), les Sénégalais Youssou'n'Dour (*Immigrés*, 1984) et Touré Kunda, le Malien Salif Keita (premier album, *Soro*, 1986) ou encore l'Ivoirien Alpha Blondy (*Cocody rock*, 1984). Beaucoup d'entre eux iront ensuite enregistrer dans d'autres pays, notamment aux États-Unis, mais aussi dans leurs pays respectifs où ils contribueront à faire émerger de jeunes talents et à animer l'industrie discographique qui s'y développe au cours de la décennie quatre-vingt-dix : en 1992, Youssou N'Dour ouvre un studio d'enregistrement à Dakar et en 1996, Salif Keita fait de même à Bamako.

L'évolution du contexte géopolitique international contribue à la cristallisation de la *world music*, en particulier à travers deux types de phénomènes. Ce sont d'abord les grandes causes humanitaires que la mobilisation des artistes contribue à porter à la visibilité du grand public. Les disques enregistrés dans ce cadre sont à la fois à la fois une chambre d'écho permettant des prises de conscience internationales, mais aussi un moyen nouveau et particulièrement efficace de *fund raising*, ainsi, *last but not least*, qu'un moyen pour les artistes d'entretenir leur popularité. Le premier concert humanitaire mobilisant les grandes vedettes de la scène pop est sans doute celui organisé en août 1971 à New York par le Beatle George Harrison et son maître sitariste Ravi Shankar au bénéfice de la population du Pakistan oriental dévasté par un cyclone en novembre 1970 et saigné à blanc par une guerre civile qui aboutira quelques mois plus tard à la création du Bangladesh ; y participent, entre autres, Bob Dylan, le guitariste Eric Clapton et le sarodiste Ali Akbar Khan. Le concert donne lieu à un disque dont les *royalties* sont reversées à l'UNICEF qui coordonne les opérations humanitaires dans la région. Mais c'est surtout dans les années quatre-vingts que les stars mondiales s'investissent dans l'humanitaire, avec la création du Band aid par Bob Geldof en 1984, alors que la famine sévit en Éthiopie. George Michael, Sting, David Bowie, Bono, Phil Collins participent, entre autres, aux concerts et à l'enregistrement de la chanson *Do they know it's christmas*, dont les ventes, à l'occasion des fêtes de Noël 1984, permettent de récolter plusieurs dizaines de millions de dollars. Le succès les encourage à renouveler l'expérience en 1985 : ce sera *We are the World*, chanson composée par Michael Jackson et Lionel Richie, enregistrée par un panel de vedettes essentiellement américaines ; produit par Quincy Jones, le single, édité par CBS, se vend à plus de 7 millions d'exemplaires. En France est organisée sur le modèle du Band aid l'association Chanteurs sans frontières (sous le patronage du chanteur Renaud, alors au faite de sa popularité), qui enregistre au printemps 1985 la chanson *SOS Éthiopie*, vendue à plus d'un million d'exemplaires et dont les bénéfices sont reversés à Médecins sans frontières. Et si le disque ne regroupe que des artistes français, le concert organisé à l'automne 1985 comprendra aussi des artistes africains. Mais c'est surtout l'album *Tam Tam pour l'Éthiopie*

réalisé la même année par Manu Dibango et le producteur américain Bill Laswell qui les met à l'honneur et contribue à les faire connaître d'un plus large public : c'est le cas de Salif Keita, récemment installé à Paris, dont c'est l'une des premières apparitions discographiques, qui facilitera l'obtention d'un contrat d'enregistrement pour *Soro*, son premier album en leader.

Le second phénomène est l'engagement politique des musiciens : en 1983, dans son troisième album *War*, le groupe irlandais U2 aborde ainsi des questions brûlantes, de *Sunday bloody Sunday* qui fait référence aux manifestations sanglantes de Londonderry en 1972, à *New Year's Day* qui dénonce la loi martiale imposée en décembre 1981 par le général Jaruzelski en Pologne. Dans leur album suivant, *The unforgettable fire* (1984), le groupe continue dans cette veine en dénonçant les méfaits de l'arme atomique, alors que le président américain Ronald Reagan lance la même année l'Initiative de défense stratégique (plus connue sous le nom de « guerre des étoiles »). L'année suivante, U2 participe au Band aid pour la famine en Éthiopie ainsi qu'au projet collectif Artists against apartheid : cette réunion initiée par Steven Van Zandt, ancien guitariste de Bruce Springsteen, regroupe des artistes d'horizons géographiques et musicaux aussi divers que Bob Dylan, Lou Reed, Peter Gabriel, Miles Davis, Afrika Bambaata, Ray Barretto ou encore Keith Richards, et enregistre le disque *Sun city*. La même année, Alpha Blondy met en boîte son troisième album, *Apartheid is nazism*, tandis que le chanteur et danseur Sud-Africain Johnny Clegg commence à se faire connaître sur la scène mondiale : en 1987, le disque *Third World Child*, où il appelle à la libération de Nelson Mandela, se vend à plus de 2 millions d'exemplaires, contribuant à la médiatisation internationale de la lutte contre l'apartheid qui se traduira par son abolition en 1991 et à la tenue en 1994 d'élections qui voient Nelson Mandela devenir le président du pays. Aujourd'hui, l'engagement des stars de la musique pop dans des causes humanitaires et politiques est courant, que ce soit à travers l'enregistrement de disques, l'organisation de concerts de charité ou encore la création d'organisations de lutte contre la pauvreté telles que One (2004¹), dont le chanteur de U2 Bono est l'un des cofondateurs. On notera qu'en 2005, U2 a été lauréat du prix décerné chaque année par Amnesty International pour récompenser les actions en faveur des droits de l'homme.

Les années compact

Alors que la *world music* s'épanouit, l'industrie discographique a lancé une nouvelle évolution technique : le disque compact, mis au point conjointement par le néerlandais Philips et le japonais Sony. Ce dernier, spécialisé jusque-là dans les appareils d'écoute, signe son entrée dans le monde de la musique enregistrée, confirmée quelques années plus tard lorsqu'il rachètera CBS. Lorsque les premiers disques compacts sortent au Japon en 1982 et dans le reste du monde en 1983, les arguments de ventes sont identiques à ceux qui ont accompagné la sortie du microsillon en 1948 : temps d'écoute accru et meilleure qualité sonore. Alors que les possibilités de croissance du marché du vinyle sont désormais limitées (les ventes de disques, comme l'équipement des foyers en appareils, ont atteint un maximum), le compact vient à point nommé pour assurer le redémarrage d'un marché en berne depuis 1979. Sony et Philips ayant rendu accessibles les caractéristiques techniques du nouveau support à leurs concurrents, il est immédiatement adopté comme standard international et va rapidement redynamiser les ventes : celles-ci retrouvent dès 1987 leur niveau de 1978, en raison de la

¹ « One History », in : *One*, <http://www.one.org/c/international/about/944/>, consulté le 07 janvier 2011.

combinaison du phénomène de réédition des disques vinyle, mais aussi de la croissance du marché mondial emmené par les vedettes planétaires dont il a été question plus haut.

Du point de vue technique, la nouveauté du disque compact est de permettre de stocker des données numériques. Cette innovation est destinée à adapter le support disque à l'évolution des techniques d'enregistrement, mais elle s'inscrit également dans un processus plus large qui dépasse la musique : l'entrée dans l'ère numérique concerne en effet non seulement le domaine du son, mais aussi celui de l'écrit et de l'image. Face à la prolifération des informations de toutes sortes et des problèmes de stockage qu'elles posent, le développement des ordinateurs est apparu dès le début des années soixante-dix comme la solution permettant de conserver une quantité toujours plus grande de données sur un support de plus en plus petit. L'apparition du disque compact n'est donc qu'une branche de la révolution multimédia qui s'annonce à l'aube des années quatre-vingts. Signe que tout est ici lié, la mise au point du disque compact est directement issue de recherches menées sur le vidéodisque. Elle est également en rapport avec les progrès de l'informatique personnelle, dont le disque compact deviendra un des instruments, puisqu'après sa version audio, il sera décliné sous d'autres formes pour stocker les données textuelles et visuelles (CD-rom, CD enregistrable, CD réinscriptible, et, plus récemment, DVD).

Parallèlement à cette innovation qui fait redémarrer le marché, les grandes manœuvres se poursuivent dans les majors du disque et la formation de grands conglomerats multimédias se précise : en 1986 notamment, RCA est rachetée par BMG, et CBS par Sony en 1988. À la fin des années quatre-vingts, cinq grands ensembles réalisent plus des trois quarts du marché mondial : BMG, Sony Music Entertainment, EMI, Polygram et Warner-Elektra-Atlantic (WEA) ; les nombreux labels indépendants se partagent le reste. Les maisons de disques sont de moins en moins autonomes au sein de ces groupes énormes dans les activités desquels la musique ne constitue qu'une partie, loin d'être majoritaire. Initié dès les années trente aux États-Unis, nous l'avons vu, ce mouvement s'est confirmé dans les années soixante avec le développement de la télévision (le groupe CBS a alors élargi ses activités à la facture d'instruments, l'édition et la télévision). Il se poursuit à grande échelle dans les années quatre-vingts. Bertelsmann Music Group (BMG) fait ainsi partie du groupe Bertelsmann dont les activités comprennent la presse, le livre, la télévision et la musique. Quant au groupe Sony, qui a des activités aussi différentes que le matériel électronique, le cinéma ou les jeux vidéos, son rachat de CBS lui permet d'engranger les profits nés de la mise au point du standard CD, en l'appliquant au riche catalogue de la compagnie centenaire.

Le rapprochement entre compagnies discographiques et télévision est l'une des conséquences les plus visibles de ces multiples fusions-acquisitions. Il s'accompagne d'une évolution des stratégies commerciales, qu'illustre bien le succès mondial de *Lambada* : cette chanson composée à l'origine par les Boliviens Ulises et Gonzalo Hermosa sous le nom de *Llorando se fue* puis adaptée en brésilien, est rapportée en France à la fin de 1988, par deux producteurs, Olivier Lorsac et Jean Georgeakarakos (qui avait été l'un des fondateurs du label BYG en 1969). Le titre est alors déposé à la SACEM sous le nom d'Olivier Lorsac sans en informer les compositeurs. À la suite d'un accord entre le groupe TF1, le groupe Sony (dont la filiale CBS publie la chanson) et le groupe Pernod-Ricard (qui produit la boisson gazeuse Orangina), une campagne promotionnelle pour la boisson Orangina est organisée pour l'été 1989, dont la *Lambada*, réenregistrée en France pour l'occasion, constitue la bande-son. À mi-chemin entre tube estival et clip promotionnel pour une boisson, le 45 tours monte rapidement au sommet des ventes, non seulement en France, mais aussi aux États-Unis et même au Brésil. Un an après sa sortie, elle se serait vendue à dix millions d'exemplaires dans le monde, et vaut à ses producteurs un procès intenté par la maison de disque EMI, qui avait

sous contrat les deux Boliviens, à qui Lorsac et GeorgeaKarakos sont condamnés en 1991 à reverser l'intégralité des droits d'auteurs¹.

L'association se poursuit entre les chaînes de télévision et les compagnies discographiques depuis les années quatre-vingt-dix, le disque devenant l'un des multiples produits dérivés des émissions de télévision. Avec la création de la Star Academy en 2001, l'association TF1/Universal permet aux artistes de la marque de venir se produire dans l'émission pour encourager les jeunes candidats ; mais elle permet aussi de faire enregistrer des disques aux gagnants : le premier disque de la chanteuse Jenifer, lauréate de la première session, se vend ainsi à 1 million d'exemplaires ; la chanteuse est promue révélation francophone lors de la remise en 2003 des NRJ Music Awards, prix organisé par la station de radio NRJ en partenariat avec TF1. Sa carrière est alors bien lancée et s'installe dans la durée avec la parution d'un cinquième album en 2010.

Favorisées par ces multiples synergies, les ventes de disques connaissent un bond au cours des années quatre-vingt-dix : au niveau mondial, les ventes d'albums ne cessent d'augmenter pendant toute la décennie : 3,2 milliards d'albums vendus en 1994, 3,6 en 1998. À la fin de la décennie, le paysage discographique a encore évolué, avec l'arrivée dans le « G5 » des majors d'une nouvelle venue : Universal Music Group (issu de la fusion entre Philips et MCA Entertainment), qui vient s'ajouter à BMG, EMI, Sony Music et Warner². Mais la course au gigantisme ne doit pas cacher la multitude de labels indépendants qui n'ont pas cessé d'apparaître depuis les années soixante-dix et continuent de constituer l'autre pôle majeur de l'industrie du disque, non pas tant en termes quantitatifs (ils ne représentent, bon an mal an, guère plus de 20% du marché mondial), que qualitatif, car ils sont de plus en plus nécessaires à la découverte de nouveaux talents à mesure que les majors deviennent structurellement incapables de prendre des risques artistiques, corsetées qu'elles sont par des stratégies mondiales dans lesquelles la production musicale est un moyen et non une fin, par les budgets colossaux réclamés par la réalisation des albums des grandes stars, et par les impératifs d'une diffusion massive et internationale destinée à les rentabiliser le plus vite possible. Parmi ces très nombreuses compagnies indépendantes, on citera seulement quelques exemples français comme Bondage, créé en 1984, qui se spécialisa dans le rock alternatif ; Label Bleu (1990), spécialisé dans le jazz contemporain ; ou encore, dans la musique pop et la chanson, Atmosphériques (1996) et Naïve (1998).

La musique en ligne : l'accouchement difficile d'un nouveau modèle

L'irruption de l'Internet dans le domaine de la musique survient alors que l'industrie du disque mondiale n'a jamais été aussi concentrée. Les stratégies d'intégration des compagnies discographiques dans des conglomérats multimédias se poursuivent en effet : en 2000, le fournisseur d'accès à internet America Online (AOL) fusionne avec le groupe Time-Warner, tandis que Vivendi fait de même avec Seagram pour former le groupe Vivendi-Universal. L'objectif de ces grandes manœuvres est désormais de mettre en place une synergie entre la production de contenu (presse, littérature, musique, films, jeux vidéos) et le nouveau média de diffusion que constitue le web. Au moment où se décident ces fusions, les acteurs sont persuadés qu'à brève échéance, l'Internet sera le canal privilégié de diffusion des œuvres et des produits de divertissement multimédias ; la compétition mondiale est rude. En 2004, avec

¹ Bertrand Dicale, « Lambada, un hold up raté », *Le Figaro.fr*, 3 août 2007, www.lefigaro.fr, consulté le 30 août 2007.

² Mario D'Angelo, *Les groupes médiatico-culturels face à la diversité culturelle*, Paris, Idées-Europe, 2000.

la fusion de Sony et BMG, il ne subsiste plus que 4 majors du disque : Universal Music Group, Sony-BMG, EMI et Warner Music Group.

Pourtant, deux ans après les fusions d'AOL-Time Warner et de Vivendi-Universal, les tenants de la stratégie de la complémentarité entre le contenant et le contenu doivent déchanter : l'endettement record de Vivendi conduit son patron Jean-Marie Messier à la démission en juillet 2003, tandis que chez AOL-Time Warner, Robert Pittman, un des artisans de la fusion, quitte le groupe, qui se réorganise en séparant désormais les activités de communication d'un côté, et la production de contenus (musique, films, télévision) de l'autre¹. Les organisateurs des fusions tablaient à l'origine sur l'augmentation rapide de l'équipement des foyers en connexion internet haut débit, indispensable pour télécharger facilement la musique ou les films sur les ordinateurs personnels. Or, cet équipement est plus lent que prévu, notamment en Europe. En outre, l'éclatement de la bulle spéculative liée à la nouvelle économie en 2000, provoque une crise de confiance dans l'Internet et une chute importante de ses recettes publicitaires.

Echaudées par la chute des start-ups de la nouvelle économie, les majors cessent d'investir sur l'Internet. Considérant un site web essentiellement comme une vitrine pour vendre des disques compacts, elles renoncent à mettre au point un système de téléchargement de la musique. C'est dans ce contexte qu'apparaît la pratique massive du *peer to peer* (ou poste à poste) qui va prendre par surprise l'industrie du disque. Cette technique qui permet à des propriétaires d'ordinateurs personnels de se connecter entre eux et de se donner mutuellement accès à leurs disques durs pour échanger des fichiers musicaux, a été rendue possible par l'invention du MP3. Ce format de compression des données musicales mis au point par des chercheurs européens en 1992 dans le cadre d'un programme de recherche sur la radio numérique, devient en 1995 un standard international officialisé par une norme ISO. À ce moment-là, l'écoute de la musique sur ordinateur en est tout juste à ses débuts, et avant tout limitée aux pratiquants de l'informatique musicale et aux professionnels de la musique. Le développement de l'Internet va lui ouvrir rapidement d'autres horizons, grâce à l'apparition dès 1995 des premiers logiciels de lecture installés sur les ordinateurs personnels, dont la présence chez les particuliers se généralise au cours des années quatre-vingt-dix. À partir de 1998, l'apparition de la technologie *peer to peer* généralise l'écoute et l'échange de musique sur ordinateur. L'année suivante est créé le site Napster qui permet la mise en réseau des internautes désireux d'échanger de la musique gratuitement. Le succès est immédiat, en particulier auprès des jeunes. À son apogée au début de l'année 2001, le site a 25 millions d'utilisateurs². L'année suivante, avec la mise au point par les ingénieurs suédois Niklas Zennström et Janus Friis d'un système d'échange *peer to peer* encore plus simple, Kazaa, ce nombre grimpe en flèche : En 2004, on estime que le logiciel a été téléchargé à 340 millions d'exemplaires³, et ses utilisateurs ont accès à un réseau d'ordinateurs personnels dont l'addition représente à cette date une discothèque d'un milliard de fichiers dans lesquels les internautes peuvent faire leur choix gratuitement.

Devant la concurrence de l'Internet, l'industrie du disque mondiale, prise par surprise, voit ses bénéfices baisser à partir de 2001, d'abord lentement, puis plus rapidement à partir de 2002⁴, au fur et à mesure que l'équipement des foyers en connexion haut débit augmente. La crise est

¹ Frédéric Lemaître, « AOL Time-Warner enterre la convergence entre Internet et médias », *Le monde*, 20 juillet 2003.

² « Napster », *Wikipedia, The free encyclopedia*, en.wikipedia.org/wiki/Napster, consulté le 30 août 2007.

³ Stéphane Davet, Renaud Machart, Sylvain Siclier et Véronique Mortaigne, « Les mutations des majors face à la crise du disque », *Le monde* 29 avril 2004.

⁴ Claude Soula, « Disque : les pirates font la loi », *Le nouvel observateur*, 10-16 avril 2003.

alors mondiale, et touche les majors comme les compagnies indépendantes¹. En France, où l'équipement en connexion haut débit s'effectue plus lentement que dans d'autres pays, les compagnies restent florissantes jusqu'en 2002². C'est à partir de la fin de cette année qu'elles plongent aussi, alors que le nombre d'abonnements haut débit se met à grimper en flèche. Entre 2002 et le début 2007, l'industrie mondiale du disque connaît une véritable bérézina avec un effondrement de 50% de son chiffre d'affaires. Les grands groupes envisagent alors de céder leurs divisions musicales devenues des poids financiers.

Cet épisode vient rappeler l'extrême fragilité de l'industrie du disque, très dépendante des innovations techniques qui peuvent du jour au lendemain remettre en cause les hiérarchies établies, et ce, dans les deux sens. En l'espace de cinq ans, une industrie florissante et aux profits colossaux se retrouve au bord du gouffre, et doit repenser l'ensemble du modèle économique sur lequel elle s'est bâtie depuis le lendemain de la Deuxième guerre mondiale. Car la crise induite par le développement de l'Internet n'est pas seulement une crise du système de production (la remise en cause du support sur disque compact), mais également une crise du système de distribution : le téléchargement de la musique en ligne rend en effet obsolètes les distributeurs de musique, et en particulier les disquaires. Symbole de cet effondrement, la prestigieuse chaîne de magasins américaine Tower Records, qui entretenait un réseau d'enseignes dans le monde entier, dépose son bilan au printemps 2007. Un autre facteur vient accélérer la crise de l'industrie du disque : c'est le développement de la contrefaçon, en particulier en Asie (Thaïlande, Malaisie, Vietnam et surtout Chine), dont les marchés en pleine expansion sont alimentés en grande partie par des disques compacts contrefaits, empêchant les majors de compenser dans cette région leurs pertes sur les marchés occidentaux. Enfin, il faut signaler que l'envolée des coûts des campagnes promotionnelles mondiales mises sur pied par les majors dans les années 1990 les rend vulnérables aux moindres méventes. La crise engendrée par l'apparition de l'Internet n'est donc qu'un aspect, même s'il est majeur, d'un problème plus vaste posé à une industrie du disque mondiale hyperconcentrée et devenue de ce fait incapable de la moindre manœuvre lorsqu'un récif se présente devant elle.

Face à cette nouvelle conjoncture, elle réagit en plusieurs temps. Elle demande d'abord aux fournisseurs d'accès d'empêcher leurs abonnés de se connecter aux réseaux *peer to peer*. Devant leur refus, elle décide de s'attaquer aux concepteurs des logiciels *peer to peer* et aux utilisateurs des réseaux : aux États-Unis, la Record industry association of America (RIAA) entame un lobbying afin de faire voter par le Congrès en 1998 le US Digital millennium copyright act, qui permet de sanctionner les fournisseurs d'accès ou les moteurs de recherche qui facilitent, volontairement ou non, l'accès à des logiciels permettant des téléchargement *peer to peer* ; la voie est alors ouverte à des poursuites judiciaires en cas d'infraction à la loi sur le copyright : attaqué en justice dès la fin de l'année 1999 par la RIAA, puis individuellement par des artistes mécontents de voir leurs albums présents sur le site avant leur sortie officielle (le groupe de hard rock Metallica, la chanteuse Madonna), Napster doit fermer à l'été 2001 et cesse définitivement toute activité un an plus tard. Il en va de même pour la société qui gère Kazaa : elle doit renoncer à la distribution gratuite de musique en ligne en 2006 après avoir dû payer une forte amende aux compagnies discographiques. Par ailleurs, la RIAA assigne en justice entre l'automne 2003 et le printemps 2004 près de 2000 internautes américains ; en Europe, le parlement adopte en 2001 une directive similaire à la loi américaine qui pointe la responsabilité des fournisseurs d'accès en matière de respect du code de la propriété intellectuelle, les enjoignant implicitement de ne pas promouvoir le

¹ Eric Mandel et Yann Philippin, « Marc Thonon : si les ventes de disques n'avaient pas chuté... », *Le JDD.fr*, 24 août 2007, www.lejdd.fr, consulté le 30 août 2007.

² Véronique Mortaigne, « Dangereuses collusions entre maisons de disques et médias », *Le monde*, 10-11 mars 2002.

téléchargement gratuit de musique en ligne. L'International federation of the phonographic industry (IFPI) s'appuie sur ces textes pour attaquer en justice 250 gros téléchargeurs de plusieurs pays européens¹. Au printemps 2004, en France, le Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP) lance une campagne d'information à destination des internautes, les avertissant de possibles poursuites ; à l'automne, il lance les premières actions en justice qui aboutissent à la condamnation d'une internaute en novembre 2006, quelques mois après l'adoption de la loi DADVSI qui transpose en droit français la directive européenne de 2001. Enfin, les compagnies discographiques commencent à proposer elles-mêmes de la musique en ligne sur des portails de téléchargement payants. En 2002, Sony-Universal d'un côté et Warner, EMI et BMG de l'autre, créent les deux premiers. Mais ce développement est freiné par l'entrée en lice d'un nouvel acteur dans le processus : le fabricant d'ordinateur Apple, qui, fort de son savoir-faire dans le domaine informatique, convainc les compagnies discographiques de signer un accord lui donnant accès à leurs catalogues pour nourrir le portail de vente de musique en ligne qu'il ouvre en avril 2003. Marginalisé sur le marché informatique depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, Apple opère ainsi un retour spectaculaire sur le devant de la scène et devient rapidement le leader mondial du téléchargement de la musique en ligne, grâce à la conjonction de son portail musical, de son logiciel iTunes installé gratuitement sur les ordinateurs, et du baladeur numérique iPod commercialisé à la fin 2001. En 2007, la firme aura vendu plus de 3 milliards de chansons en ligne, prouvant ainsi la fiabilité de son système.

Dans l'intervalle, les ventes de disques ont continué à s'effondrer, rendant évident ce qui, quelques années plus tôt, paraissait impensable : la condamnation, à brève ou moyenne échéance, du support disque. Conscientes de cette réalité, les compagnies développent alors leur offre de musique en ligne. A partir de 2006, chacune d'entre elle possède son propre portail de téléchargement, non seulement pour les ordinateurs ou les baladeurs numériques, mais également pour les sonneries téléphoniques qui se sont révélées entre-temps un marché important : il a rapporté en 2003 près de 3 milliards de dollars aux majors. D'autre part, alors que les premiers essais de portails étaient limités aux musiques populaires et au jazz, la musique classique est désormais téléchargeable, du fait de la mise en ligne des catalogues des grandes marques (Deutsche Grammophon, Decca). Pour empêcher l'échange des fichiers téléchargés sur les sites payant, les compagnies discographiques créent dans un premier temps le système des « DRM » (Digital rights management), qui consiste à empêcher la copie des fichiers téléchargés et à les rendre illisibles par d'autres ordinateurs que ceux qui ont été utilisés pour les télécharger. Cette disposition rappelle la manière dont les industriels du disque avaient tenté, au début du XXe siècle, de fidéliser leurs clientèles : chaque compagnie fabriquait alors des appareils de lecture et des disques, lesquels n'étaient pas lisibles par les appareils des concurrents. Mais en 2006, cette disposition brouille le message des majors qui affirment vouloir concurrencer le téléchargement illégal en offrant le plus large éventail possible de musique, ce qui impliquerait logiquement que leurs différents portails soient compatibles entre eux². Cependant, comme dans les autres phases de l'histoire du disque, la situation évolue rapidement, et dès le printemps 2007, EMI et Apple signent un accord qui permet au catalogue de la première d'être disponible sur le portail du second ; les fichiers qui y seront téléchargés seront lisibles par tous les ordinateurs ou baladeurs, et non plus seulement les produits Apple. Entre 2007 et 2009, la plupart des acteurs abandonnent le principe des DRM et avancent sur la voie de l'interopérabilité généralisée, qu'il s'agisse des compagnies discographiques, d'Apple ou des fournisseurs d'accès proposant de la musique en ligne³.

¹ Yves Eudes, « Envoyez la musique ! », *Le monde*, 29 avril 2004.

² « Le déploiement de la musique en ligne », *Entreprises et histoire*, n°43, juin 2006, pp. 93-100.

³ « DRM : abandon anticipé, stratégie remodelée », 12 janvier 2009, *Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles*, www.irma.asso.fr/DRM-abandon-anticipe-strategie, consulté le 11 janvier 2011.

Entretemps, la situation du marché s'est encore complexifiée avec l'arrivée de nouveaux acteurs. Ce sont d'abord les sites dits de « streaming », qui apparaissent dès 2004 et sont accessibles gratuitement ou moyennant le paiement d'un abonnement qui permet aux amateurs d'écouter la musique directement en ligne. Ce sont ensuite les sites participatifs (dits aussi « communautaires »), qui se développent à partir de 2006. En effet, de nombreux musiciens, devant la difficulté d'être publiés par les majors, ont décidé depuis la fin des années 1990 de diffuser leur musique en ligne, soit en créant leurs propres sites, soit, plus récemment, en diffusant leur musique sur des sites tels que MySpace ou Youtube. Ceux-ci étaient à l'origine des plateformes pour écouter de la musique ou regarder des vidéos ; ils deviennent désormais aussi des vitrines pour de jeunes musiciens désireux de lancer leur carrière : au début de l'année 2007, on comptait ainsi 3 millions de groupes musicaux sur MySpace, dont 68 000 rien qu'en France¹. Mais ces sites permettent aussi de mettre en ligne de la musique d'artistes connus. Les compagnies discographiques, après un moment d'inquiétude face à ces nouveaux venus, ont rapidement vu le parti qu'elles pouvaient en tirer : d'une part Sony-BMG et Warner ont signé un accord avec Youtube au début de l'année 2007 prévoyant le versement d'une redevance pour chaque vidéo d'un artiste de leur catalogue visionnée sur le site. D'autre part, les compagnies investissent ces sites pour les utiliser comme outil de promotion, en rendant accessible les clips des nouveaux albums de leurs artistes quelques jours avant leur commercialisation afin de tester les réactions des internautes-auditeurs. Quant aux sites de streaming, Deezer signe à l'été 2007 avec la SACEM, après de longues négociations, un accord lui permettant de proposer gratuitement de la musique, la rémunération des ayants droit étant assurée par la publicité.

Enfin, les fournisseurs d'accès à l'Internet deviennent également des acteurs importants du marché de la musique : à l'été 2007, Neuf Cégétel signe avec Universal Music un accord lui permettant d'inclure l'accès au catalogue de la compagnie dans ses formules d'abonnement Internet ; l'opérateur Free fait de même avec le site Deezer, tandis qu'Orange se lance dans des négociations avec plusieurs grands groupes. De toutes ces grandes manœuvres se dégage une évidence : au XXI^e siècle, l'avenir commercial de la musique enregistrée se joue désormais entre compagnies discographiques, fournisseurs d'accès à l'Internet, portails de musique en ligne et moteurs de recherche. En clair, la musique est définitivement entrée dans l'ère dans la netéconomie, les années 2004-2007 ayant marqué une accélération du phénomène.

Dans cette situation confuse aux enjeux commerciaux considérables, les compagnies discographiques ont profondément évolué depuis le début des années 2000. Non seulement elles ont établi, dans la difficulté et la tension, un dialogue avec les nouveaux acteurs. Mais elles ont également développé de nouvelles activités qui témoignent une fois de plus du bouleversement introduit par l'Internet dans l'économie de la musique enregistrée. Cette évolution est surtout visible chez les petits labels indépendants qui, confrontés à la chute des ventes de disques, ont réagi plus rapidement que les majors et ont mis en place une stratégie fondée sur la multiactivité : c'est le cas du label brésilien Trama, fondé en 1998, qui enregistre des disques, les distribue, organise les tournées de ses artistes et tourne des clips². C'est le cas aussi du label français Because Music, fondé en janvier 2005, qui fonctionne en partenariat avec des salles de concerts et mise sur l'ensemble des moyens de diffusion de ses artistes, depuis le disque jusqu'au téléchargement, en passant par les téléphone mobiles, la radio ou la télévision. De telles initiatives montrent clairement que le modèle économique sur lequel ont fonctionné les compagnies discographiques depuis le milieu du XX^e siècle a vécu. Tout est à repenser : la fabrication des supports (doit-on continuer à fabriquer des disques ?),

¹ « Youtube et MySpace, le pouvoir aux internautes », *La Tribune.fr*, 24 janvier 2007, www.latribune.fr, consulté le 30 août 2007.

² Véronique Mortaigne, « Au Brésil, Trama ouvre de nouvelles pistes au disque », *Le monde*, 9 novembre 2004.

la distribution (à quoi servent les magasins de disques ?), la politique commerciale (faut-il continuer à mettre en place de grandes campagnes de promotion dans les médias traditionnels ?), la découverte des artistes (MySpace est-il un vivier de talents ?), leur promotion (un label doit-il se faire également organisateur de spectacles ?), etc. Autant dire que les compagnies discographiques (faut-il encore les appeler ainsi à l'heure de la musique en ligne ?), majors comme indépendantes, se trouvent aujourd'hui à un moment charnière de leur histoire.

Au début de l'année 2011, la crise est toujours patente et la mutation vers la musique en ligne n'est pas achevée. Les compagnies discographiques ont continué de voir leurs ventes s'effondrer : à l'échelle mondiale, elles ont chuté encore de 7% en 2009¹ ; aux États-Unis, il s'est vendu cette année-là 272 millions de disques compact (ventes de détail), contre 332 en 2008, soit une baisse de près de 20%² ; en France, depuis 2003, le chiffre d'affaires de l'industrie du disque a chuté en valeur de 63%³, et en 2010, le marché du disque compact a encore baissé de près de 20% par rapport à 2009⁴. Quelques gros « coups » comme celui réalisé en 2009 par Sony BMG avec la chanteuse britannique Susan Boyle (8 millions d'albums vendus, record mondial de l'année 2009) ne suffisent pas à dissimuler un marasme général qui n'est encore que partiellement compensé par le développement de la musique en ligne, dont la progression (+5% en 2010 par rapport à 2009 en France) n'en fait pas encore le médicament miracle pour l'industrie du disque. Alors que le chiffre d'affaires des ventes de disques en France est passé de 577 millions d'euros au premier semestre 2002 à 191 au premier semestre 2009, les ventes de musique numérique qui étaient de 5,8 millions d'euros au premier semestre 2004 sont montées à 37,6 millions au premier semestre 2009, une augmentation qui est loin de compenser la chute du disque. Ceci dit, la progression de la musique en ligne est constante, et en France, au 3^e trimestre 2010, le nombre de téléchargements payants s'élevait à 11 millions de morceaux et à 1,2 million d'albums, soit 19% du chiffre d'affaire de la musique enregistrée⁵. Aux États-Unis, on assiste à un phénomène similaire, la musique téléchargée moyennant paiement ayant progressé de près de 20% au cours de l'année 2009. Au niveau mondial, la part de la musique dématérialisée est même montée à 25% en 2009 selon les chiffres de l'IFPI. Une telle augmentation est en partie due à certaines « locomotives » dont la part des œuvres téléchargées dans le total des ventes est de plus en plus importante : c'est le cas de la chanteuse américaine Lady Gaga, dont la chanson *Poker Face* totalise en 2010 près de 10 millions de téléchargement dans le monde sur un total de 50 millions de singles vendus⁶. Si de telles progressions se confirment, le basculement dans l'ère de la musique sur ordinateur sera achevé d'ici 2020.

Ce changement de monde ne se manifeste pas seulement par l'inversion des courbes de ventes, mais aussi par la réorganisation du secteur de la musique, marqué par la multiplication

¹ « Recording industry in numbers 2010 », *International Federation of Phonographic Industry*, www.ifpi.org, consulté le 08 janvier 2011.

² « 2009 Year-end Shipments statistics », *Recording industry association of America*, www.riaa.com/keystatistics.php?content_selector=2008-2009-U.S-shipment-Numbers, consulté le 10 janvier 2011.

³ Philippe Astor, « Indicateurs du SNEP : une industrie du disque exangue », *ÉlectronLibre*, electronlibre.info/Indicateurs-du-SNEP-une-industrie.00442, consulté le 11 janvier 2011.

⁴ « L'industrie du disque ne voit pas le bout du tunnel », *La tribune.fr*, 11 août 2010, www.latribune.fr/entreprises-finance/services/tourisme-loisirs/20100811trib000538193/l-industrie-du-disque-ne-voit-pas-le-bout-du-tunnel.html, consulté le 11 janvier 2011.

⁵ « Les chiffres du marché (9 premiers mois de 2010) », *Syndicat national de l'édition phonographique*, 16 novembre 2010, www.disqueenfrance.com/fr/cpg1-369039-329207-Le-marche-de-la-musique-enregistree---resultats-des-9-premiers-mois-de-l-annee-2010.html, consulté le 11 janvier 2011.

⁶ « Spotted : Lady Gaga celebrates success in Los Angeles », *MTV*, 12 août 2010, newsroom.mtv.com/2010/08/12/lady-gaga-los-angeles/, consulté le 10 janvier 2011.

des acteurs : le paysage actuel est en effet plus complexe que jamais et l'industrie discographique y a perdu le statut d'acteur central qui était le sien depuis le début du XXe siècle. Les nouveaux protagonistes arrivés depuis les années quatre-vingt-dix, s'ils n'ont aucun savoir faire en matière de production, sont en revanche mieux armés que les compagnies discographiques pour ce qui concerne la diffusion et plus en phase avec les nouveaux modes d'écoute de la musique. C'est le cas des opérateurs téléphoniques, dont la montée en puissance depuis le début des années deux mille montre que le téléphone, qui avait été dans les années 1870 pressenti comme support de transmission de la musique, est en passe de retrouver ce rôle, dans un contexte totalement différent, et ceci malgré une évolution en dents de scie : en effet, le marché des sonneries téléchargeables, après avoir cru de manière spectaculaire jusqu'en 2008, a ensuite décliné dans les mêmes proportions¹, tout comme le téléchargement d'œuvres musicales sur les téléphones, une situation sans doute due à une qualité d'écoute moins bonne, ainsi qu'à l'impossibilité jusqu'à une date récente d'utiliser les autres fonctionnalités du téléphone lorsque sa fonction baladeur est enclenchée. Mais lorsque ces questions techniques auront été résolues, il est fort probable que l'utilisation du téléphone repartira à la hausse.

Quant aux fournisseurs d'accès à Internet, ils ont maintenant une vraie place dans le secteur dans la mesure où ils offrent tous des formules d'abonnement appuyées sur les catalogues des compagnies avec lesquelles ils ont signé des accords de licence. Mais ce sont peut être surtout les librairies musicales en ligne et les sites de streaming qui sont appelés à jouer le rôle le plus important dans un avenir proche. Les premières, qu'elles soient généralistes ou spécialisées, possèdent une offre de plus en plus grande, et ce, dans tous les secteurs de la production musicale, depuis la chanson jusqu'à la musique classique en passant par le jazz. Dans ce domaine, L' iTunes Music Store d' Apple a acquis une prépondérance pour l'instant incontestée dans la vente de musique en ligne payante dans le monde entier : entre son lancement en 2003 et le début de l'année 2010, le portail aura vendu 10 milliards de chansons ; il représenterait aujourd'hui 70% du marché mondial des ventes de musique en ligne². Pour ce qui concerne les sites de streaming, ils constituent les supports musicaux dont les revenus ont le plus augmenté en 2009 et, avec les librairies musicales, portent maintenant la croissance du secteur de la musique numérique. Ceci pour une raison simple : en 2008 et 2009, le site Deezer a conclu des accords avec les quatre majors (Sony-BMG, Universal, Warner, EMI) et de nombreux indépendants pour l'utilisation de leurs catalogues, proposant ainsi un vaste choix de musique, soit en accès gratuit (dans ce cas, la rémunération des ayants droits est assurée par la publicité), soit selon un principe d'abonnement donnant droit à des services complémentaires. Le modèle semble marcher, puisqu'en octobre 2010, Deezer revendiquait 6,1 millions de connexions par mois. Enfin, il faut également signaler le cas des moteurs de recherche, dont il est encore difficile de savoir quel va être leur rôle exact : à l'automne 2009, Google a ainsi instauré une fonctionnalité permettant d'écouter des titres récents sortis, accessible pour l'instant uniquement sur la version américaine du moteur. S'il est encore difficile d'évaluer son impact, il paraît sûr que les moteurs de recherche auront leur mot à dire dans les années à venir.

Face à un secteur en pleine mutation, à la démultiplication de l'offre musicale et au combat de l'industrie du disque contre le téléchargement gratuit, quelle est l'attitude adoptée par les auditeurs ? Il est d'abord frappant de constater que le téléchargement gratuit s'est imposé comme une pratique courante, qui constitue l'un des éléments les plus visibles de la culture de la gratuité caractéristique de l'Internet. L'argumentation des internautes opposés à l'industrie

¹ « Le marché des sonneries mobiles en déclin », 31 décembre 2008, *GNT*, www.generation-nt.com/marche-sonneries-mobiles-declin-actualite-65777.html, consulté le 13 janvier 2011.

² « iTunes store », *Wikipedia*, en.wikipedia.org/wiki/iTunes_Store#cite_ref-iTunesTopRetailer_0-0, consulté le 11 janvier 2011.

du disque tient en plusieurs points. Le premier consiste à affirmer l'absolue liberté de télécharger, témoignant du fait que la possession et l'utilisation *ad libitum* de l'Internet est désormais, au moins dans les pays industrialisés, considéré implicitement comme un droit fondamental, presque au même titre que le droit de vote. Le deuxième consiste à refuser le qualificatif d'« illégal » accolé au téléchargement gratuit et à dénoncer les profits énormes réalisés par l'industrie du disque, en particulier à l'aide des œuvres déjà rentabilisées du catalogue, alors que les droits d'auteurs versés par les compagnies aux artistes sont souvent très faibles, excepté pour les grandes vedettes. Le troisième point consiste à considérer le web comme une porte d'entrée vers la culture en général, et la musique en particulier, argument appuyé sur l'idée, difficilement vérifiable, que les plus gros usagers du téléchargement gratuit sont aussi ceux qui ensuite achètent le plus de disques ou téléchargent des œuvres sur les librairies en ligne.

Les artistes, de leur côté, sont divisés. Certains, on l'a vu plus haut, ont appuyé dès le début la stratégie repressive engagée par les maisons de disques vis-à-vis de Napster. En France, un collectif de 52 chanteurs/euses (Eddy Mitchell, Alain Bashung, Johnny Halliday, Arthur H, Jenifer, Diam's...) lance en juin 2008 un appel contre le téléchargement gratuit¹ et affirme le caractère indissociable du lien entre le travail artistique et le respect du droit d'auteur qui en constitue la juste rétribution. Par ailleurs, les artistes opposés au téléchargement gratuit mettent aussi en avant la nécessité de sauvegarder la création, largement financée à l'aide des profits réalisés par les gros vendeurs (les plus touchés par le téléchargement gratuit) qui permettent de soutenir les jeunes artistes ou ceux qui occupent un créneau très spécialisé. De telles prises de positions semblent surtout le fait d'artistes vedettes sous contrat avec les majors. D'autres ont un point de vue différent, et soulignent le fait que la plupart des musiciens touchent peu de droits d'auteurs à travers les ventes de musique enregistrée, que ce soit celles de disques ou celles de fichiers en téléchargement payant². C'est en particulier le cas de ceux qui sont publiés par les labels indépendants, mais aussi de ceux qui s'autoproduisent. Tout semble d'ailleurs indiquer que l'autoproduction a connu une forte augmentation depuis la fin des années quatre-vingt-dix, un processus rendu possible par l'évolution technologique qui permet désormais de réaliser chez soi, avec un appareillage relativement léger, un enregistrement de qualité professionnelle. Quant à l'autodiffusion (vente de disques lors des concerts, vente par correspondance), elle est aussi en plein développement. Il est certes difficile d'évaluer la proportion de musiciens recourant à ces pratiques, mais on notera qu'elle ne sont pas forcément le fait de marginaux campant aux marges du système : ainsi le groupe Radiohead rompt en 2007, au faite de sa popularité, son contrat avec EMI, et propose la même année son septième album *In rainbows* en téléchargement sur son site web, laissant le prix d'achat à l'appréciation des internautes. De son côté, Prince, en conflit avec son label Warner au cours des années 1990, met en place une stratégie de diffusion directe de ses œuvres, d'abord par catalogue, puis par téléphone, puis par internet ; en 2004, il inaugure une nouvelle méthode en distribuant son nouvel album *Musicology* au public assistant à ses concerts, le prix du disque étant inclut dans celui du billet. Trois ans plus tard, au moment même où Tower Records met la clé sous la porte, il lance un nouveau pavé dans la mare en distribuant son album *Planet Earth* en Angleterre gratuitement avec l'édition du week-end du tabloïd le *Mail*, provoquant la fureur de l'industrie du disque. Au-delà de la simple provocation, il pose ainsi de manière particulièrement visible la question de l'utilité des circuits de distribution traditionnels. Il est actuellement difficile de juger si ces exemples sont isolés ou s'ils sont représentatifs d'une

¹ « Ne pillez pas nos œuvres », *Journal du Dimanche*, 22 juin 2008.

² « Internet versus droits d'auteurs : le bilan », *Le transfo*, www.lettransfo.fr/Acces-directs/Archives/Musiques-actuelles/Internet-Versus-Droits-d-Auteurs-le-bilan; Fabrice Allard, « Hadopi et les labels indépendants », *Ether Real*, 7 septembre 2009, www.etherreal.com/spip.php?article3372, consulté le 05 janvier 2011.

nouvelle forme de distribution des œuvres par les artistes. Ce qui est sûr, c'est qu'ils montrent que les intérêts de ceux-ci et ceux des compagnies ne sont pas nécessairement les mêmes ; et surtout, ils sont hautement significatifs de la crise d'un système de production et de distribution.

Entre tous ces intérêts contradictoires, les pouvoirs publics se sont souvent positionnés avec difficulté. C'est le cas en particulier en France, où la question du téléchargement gratuit est particulièrement brûlante. La loi DADVSI, votée en partie sous la pression de l'industrie du disque, est politiquement difficile à mettre en œuvre, notamment en raison de la sévérité disproportionnée des sanctions encourues en cas de téléchargement gratuit ; quatre ans après son vote, force est de constater qu'elle n'a eu aucun impact sur le phénomène. En juin 2009, la loi Création et Internet instaure la Haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet (HADOPI) après des débats houleux. Elle fonde son action sur la notion de « réponse graduée », instaurant un système de veille électronique permettant d'identifier les adresses IP des ordinateurs se livrant au téléchargement gratuit et de leur envoyer dans un premier temps un courrier électronique d'avertissement, puis, en cas de récidive, une lettre recommandée, et enfin, dans un troisième temps, de procéder à la coupure de l'abonnement internet. Ce volet répressif est couplé avec l'instauration de procédés visant à favoriser le téléchargement payant, comme l'instauration de la Carte musique, lancée en novembre 2010, et qui ne semble pas rencontrer le succès escompté¹. Constitue-t-elle pour autant une mesure morte-née ? Il est difficile de se prononcer. Ce qui est certain, c'est que la mission de la HADOPI s'est trouvée d'emblée en décalage avec des pratiques qui évoluent bien plus vite que la législation : conçue pour s'attaquer aux réseaux *peer to peer*, elle doit faire face au développement des sites de téléchargement dont les serveurs situés à l'étranger permettent d'éviter l'identification de l'adresse IP de l'ordinateur se livrant au téléchargement (le site hongkongais MegaUpload par exemple), ainsi qu'aux sites de streaming, contre lesquels elle n'est pas armée juridiquement. Par ailleurs, son taux de traitement des infractions (moins de 4% après un an de fonctionnement) ne plaide pas en sa faveur. Elle montre à quel point il est complexe de légiférer dans un contexte actuel aussi mouvant.

Ma musique où je veux, quand je veux, avec qui je veux

Mais à se focaliser sur le conflit entre industriels du disque et internautes, on a quelque peu négligé ces dernières années d'observer les mutations dans les comportements d'écoute des amateurs de musique. Or, ceux-ci sont importants, et il n'est pas exagéré de dire que chez les auditeurs aussi, le modèle d'écoute du disque qui a prévalu depuis des décennies est en plein bouleversement, tant en ce qui concerne les pratiques individuelles que collectives.

On signalera d'abord qu'indépendamment des nouvelles pratiques d'écoute qu'il induit, l'Internet n'est, à tout prendre, qu'un média supplémentaire à la disposition des amateurs de musique parmi ceux dont la liste n'a cessé de s'allonger depuis le début du XXe siècle. Il vient confirmer une tendance lourde qui n'a pas cessé de se développer tout au long du XXe siècle : la sonorisation de la société par l'équipement généralisé en appareils de diffusion musicale de toutes sortes qui accompagnent potentiellement chacun d'entre nous à tous les moments de la journée et en tout lieu. Depuis les années soixante-dix, l'équipement en appareils de reproduction sonore n'a fait que s'accroître, atteignant un degré aujourd'hui difficilement dépassable. En France, le taux d'équipement en chaînes haute fidélité est passé

¹ Emmanuel Torregano, « Échec de la carte musique et déroutement de la gestion collective », *Electron libre*, 13 décembre 2010, electronlibre.info/Deroute-de-la-carte-musique-et-de.00993, consulté le 13 janvier 2011.

de 8% en 1973 à 19% en 1978, 56% en 1988, et 73% en 1996. Les ventes de magnétophones à cassettes ont augmenté de façon exponentielle au cours des années soixante-dix, parallèlement aux ventes de cassettes qui sont passées de 750 000 unités en 1967 à plus de 18 millions en 1979. Au cours des années quatre-vingts, le développement spectaculaire du walkman, rebaptisé baladeur, a ajouté encore à la diversité des supports : en France, 350 000 exemplaires en sont vendus en 1981, et 1 700 000 en 1986, soit une augmentation de 400%¹. Quant à la radio, elle est restée un média essentiel pour la diffusion de la musique enregistrée comme de la musique vivante : aujourd'hui, le taux d'équipement des foyers atteint presque 100%, et le multi-équipement est la règle (transistors, radiocassettes, radioréveils, chaînes hi-fi, baladeurs recevant la radio, autoradios, ...)², d'autant plus que, au sein d'un même foyer, plusieurs générations d'équipements subsistent, souvent longtemps : platines-disque, magnétophones à cassettes et autres supports en déclin (le lecteur de disques compact, maintenant) restent largement utilisés. On n'oubliera pas dans ce tableau la télévision, qui accueille à partir des années 1980 des émissions musicales en nombre croissant. Plus largement, on peut considérer à la fin de cette décennie que les trois quarts de la population écoutent occasionnellement de la musique enregistrée, soit 10% de plus qu'en 1973³, des chiffres qui suggèrent que la sonorisation de la vie quotidienne n'a jamais été aussi intense. La généralisation de l'ordinateur personnel depuis les années quatre-vingt-dix a encore accru ce phénomène, sans parler du succès énorme des baladeurs numériques depuis 2001 et, plus récemment, des téléphones portables-baladeurs.

Aujourd'hui, le téléchargement tend à remplacer l'achat de disques. En 2003, on estime à 150 milliards le nombre de fichiers échangés dans le monde, dont 65 milliards aux États-Unis, 38 en Europe, 24 au Japon. Par ailleurs, depuis le printemps 2004, le téléchargement occupe plus de la moitié du temps total de connexion au web ; autant dire que le principal usage de l'Internet est aujourd'hui la vente et l'écoute de musique. La substitution extraordinairement rapide de l'ordinateur à la platine et au lecteur de disques compact comme appareil principal de l'écoute musicale a induit une modification des manières d'écouter la musique. On en revient ainsi à la question posée en ouverture de ce livre, sous une forme quelque peu différente : comment écoute-t-on un fichier MP3 ?

En premier lieu, notons que le téléchargement de la musique rompt avec la logique dominante dans la musique depuis le microsillon : celle de l'album. Malgré l'existence et le succès des 45 tours, l'album (33 tours puis compact) était la norme de production mais aussi d'écoute. Avec le téléchargement par morceaux individuels, l'auditeur a une possibilité de sélection plus grande, non seulement au moment de l'achat, mais également au moment de l'écoute. Le logiciel de lecture de l'ordinateur étant une vaste base de données interrogeable par titre, auteur, date, etc., l'auditeur peut choisir à tout moment le morceau qu'il souhaite, et le faire suivre de n'importe quel autre. Il a ainsi la possibilité de passer sans transition d'une œuvre classique à un morceau de jazz en passant par de la musique pop. Il lui est ainsi possible d'organiser et de gérer sa discothèque personnelle selon ses goûts et ses humeurs du moment, avec une facilité d'utilisation sans précédent par rapport au support disque, même compact. En effet, l'une des joies de l'amateur de musique étant de posséder une collection dans laquelle il peut puiser à tout moment pour écouter le morceau dont il a envie (c'est l'une des caractéristiques de la discophilie née dans les années 1920), force est de reconnaître que le stockage des fichiers musicaux dans un ordinateur et leur audition *via* un logiciel *ad hoc*, pousse encore plus loin cette logique. En effet, non seulement la capacité de stockage de l'ordinateur est bien supérieure à celle d'un meuble discothèque, si grand soit-il, mais le

¹ Anne-Marie Green, *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan, pp. 27-28.

² *Indicateurs statistiques de la radio, données 1995*, Paris, La Documentation française, 1996, pp. 18-19.

³ Mario D'Angelo, *Socio-économie de la musique en France : diagnostic d'un système vulnérable*, Paris, La Documentation française, 1997, p. 78.

logiciel permet de classer à sa guise sa discothèque avec une précision et un luxe de détails dont le plus méticuleux des phonomanes des années trente et quarante n'aurait même pas osé rêver : la base de données permet tout à la fois un classement par auteur, date, titre, album, etc., sans parler des commentaires que le collectionneur peut ajouter à sa guise. Il est également possible de retrouver facilement n'importe quel morceau en effectuant une recherche par mots clés. En bref, l'amateur possède avec l'ordinateur un instrument qui lui permet de profiter encore plus de sa discothèque et d'inventer des parcours d'écoute inédits qui étaient impossibles avec le support disque : écouter l'album entier d'une vedette, mais aussi plusieurs interprétations de tel mouvement de concerto, plusieurs trios de jazz d'une même époque, etc. Si la qualité d'écoute des fichiers MP3 est encore inférieure à celle d'un disque (une partie des fréquences disparaissent lors de la compression du fichier), le nouveau support autorise en revanche une souplesse de plus en plus grande dans l'utilisation de la musique. En outre, la mise au point du baladeur numérique donne la possibilité technique de l'écouter en toutes circonstances : chez soi, dans le métro, au travail, en bibliothèque, pendant le jogging dominical ou dans des tas d'autres situations laissées à l'appréciation de l'auditeur. À cet égard, la panoplie des accessoires destinés aux baladeurs est infinie et en renouvellement constant, avec une seule logique : pouvoir écouter toujours et partout, au gré de ses humeurs. Et contrairement au walkman des années quatre-vingts, le baladeur numérique, qui contient jusqu'à plusieurs dizaines de milliers de chansons, permet véritablement d'emporter l'intégralité de sa discothèque avec soi, donnant à l'auditeur un sentiment de liberté qui n'est pas pour rien dans le succès foudroyant de cet appareil.

Mais à côté de ces pratiques individuelles, ce sont aussi les manières d'écouter de la musique en commun qui évoluent. On notera tout d'abord que la grande innovation de l'ordinateur est de faciliter considérablement les échanges : aux échanges de disques et de cassettes a succédé la possibilité de s'échanger des fichiers, via les réseaux *peer to peer*, ou par courrier électronique. D'autre part, le succès des sites participatifs évoqués plus haut est également révélateur d'une nouvelle manière de communiquer sa musique : sur MySpace, tout est fait pour permettre à l'auditeur de faire partager ses musiques préférées à ses amis en quelques clics. La même logique est à l'œuvre dans les sites de streaming : Deezer ou Spotify proposent une gamme de procédés permettant d'écouter et de partager tout ce que l'on veut quand on le veut : la musique est accessible sur le site où l'internaute peut créer sa propre « liste de lecture » mais également importer les listes de lecture qu'il possède sur son ordinateur personnel. Il est également possible de les basculer sur son téléphone portable. Les moteurs de recherche possédés par tous les sites de streaming permettent également des recherches de plus en plus affinées qui donnent à l'auditeur une possibilité d'inventer des parcours d'audition personnalisés à l'infini. Par ailleurs, ces sites permettent maintenant d'emmener sa discothèque partout dans le monde et de l'écouter sur n'importe quel ordinateur disposant d'une connexion internet, ou sur le téléphone portable. Enfin, le partage de musique est extrêmement simple et rapide : en somme, la nouvelle génération des sites musicaux représentée par Deezer ou Spotify pousse à son point de perfection la logique du *peer to peer* consistant à créer autour de listes musicales autant de communautés à géométrie variable.

Autant dire que le nouveau modèle d'écoute qui s'invente sous nos yeux depuis la fin des années 1990 conjugue l'hyperindividualisation avec l'échange permanent, deux dimensions incontournables pour comprendre les pratiques musicales d'aujourd'hui, en particulier chez les jeunes. Les esprits chagrins auraient tort d'en déduire que la musique est devenue un simple produit de consommation courante. Elle est bien plutôt devenue l'accompagnatrice indispensable de la vie quotidienne et des rituels collectifs. De ce point de vue, il paraît clair que l'on est entré dans une époque nouvelle : à l'ère de la culture de masse des trente glorieuses symbolisée du point de vue musical par une industrie du disque produisant en masse des musiques dont les modes d'écoutes étaient relativement standardisés, s'est

substitué un nouveau modèle de production, de diffusion et d'écoute de plus en plus individualisé, appuyé sur une augmentation exponentielle des œuvres produites qui ouvre à l'auditeur une variété sonore inouïe, mais également sur l'apparition de dispositifs techniques ouvrant la possibilité à tous ceux qui le veulent et le peuvent de créer leur propre musique et de la diffuser, et enfin du fait de l'apparition de supports permettant à l'auditeur d'inventer son propre parcours d'écoute à la carte. De ce point de vue, l'Internet et les formidables possibilités offertes par l'ordinateur constituent le point d'aboutissement d'un processus de mutation des pratiques d'écoute en germe depuis les années 1980, bouleversement qui tend à signifier que nous sommes sortis de l'ère de la culture de masse pour entrer dans celle de la culture sur mesure¹.

Quant aux lieux de danses collectifs, privés ou publics, outre le fait que l'ordinateur y remplace désormais progressivement platines et tables de mixages, on y observe de nouvelles pratiques telles que, entre autres exemples, celle du podfight, apparue avec le développement des baladeurs : « le principe est simple : 8 équipes de 2 ou 3 joueurs s'affrontent à l'aide de leur lecteur MP3 dans un tournoi. Chaque match se remporte en 2 rounds gagnants. Round : chaque équipe passe 1 titre depuis leur lecteur MP3 connecté à une table de mixage. L'ordre de passage se fait par tirage au sort. Après les 2 chansons, l'équipe gagnante du round est désignée par le public, à l'"applaudimètre". En définitive, l'équipe qui passera le son le plus dancefloor, le plus apprécié par le public, gagne le round² ».

On pourrait allonger la liste de ces nouvelles pratiques en évolution constante et sur lesquelles il est difficile de porter une appréciation définitive alors que la révolution Internet n'est pas achevée. Une chose est sûre : on n'écoute plus la musique aujourd'hui comme à l'époque du disque compact. On ne l'écoute ni mieux, ni moins bien. On l'écoute autrement. Et l'Internet, loin de rompre avec ce qui était l'objectif initial de la musique enregistrée (créer un sentiment de proximité entre la musique et l'auditeur), l'a au contraire poussé à son point le plus extrême, en donnant à l'auditeur les possibilités techniques d'écouter tout ce qu'il veut, à n'importe quel moment, dans n'importe quel lieu, que ce soit seul ou avec d'autres. Il faut toutefois signaler que l'apparition du format MP3 a été marqué par un déclin, sans doute provisoire, de l'idéal de perfection sonore qui est à la source de l'histoire de la musique enregistrée. Historiquement en effet, la promesse d'une qualité de reproduction sonore de plus en plus grande a constamment toujours constitué un argument avancé par les compagnies discographiques pour légitimer, et pour vendre, les nouveaux supports techniques qui, du 78 tours au disque compact, ont jalonné l'histoire de l'enregistrement sonore. Avec l'apparition du MP3 qui appauvrit le son en le compressant, cet argument a disparu au profit de la mobilité et de la liberté, devenues des valeurs plus importantes pour les auditeurs que la qualité sonore. Ceci étant, on peut considérer qu'il ne s'agit là que d'un état de fait transitoire lié à l'état des techniques actuelles, et que la qualité sonore de la musique numérique va s'améliorer dans les années suivantes, comme l'a fait le phonographe en passant à l'enregistrement électrique. Déjà, l'argument de la qualité sonore a refait son apparition sur les sites de streaming pour justifier la différence entre l'écoute gratuite et les abonnements payants. Il y a donc fort à parier que cette dimension va redevenir centrale dans l'écoute musicale à brève échéance.

¹ Ludovic Tournès, « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France, de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, pp. 220-258.

² « MTP Podfight », sans date, raziak.free.fr/podfight/podfight.html, consulté le 30 août 2007.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours de près d'un siècle et demi dans le monde de la musique enregistrée, il est temps de jeter un coup d'œil en arrière pour constater le chemin parcouru. Le regard de long terme de l'historien permet à cet égard d'évaluer la profondeur des ruptures apparues depuis l'invention du phonographe, mais aussi de constater la permanence de certains problèmes que l'on retrouve tout au long de cette histoire, et dont les évolutions récentes liées à l'irruption de l'Internet ne sont que la répétition sous une forme un peu différente.

Au chapitre des évolutions profondes, trois au moins apparaissent clairement.

La plus importante, mais pas forcément la plus visible car prenant forme sur la très longue durée, est le passage d'une société du son discontinu à une société de la sonorisation continue et permanente. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, les sociétés, essentiellement rurales, n'ignoraient certes pas la musique ni les chants, mais ceux-ci rythmaient la vie collective à des moments bien précis (fêtes, chants accompagnant la moisson,...) et dans des lieux clairement identifiés (cabarets, places de villages,...). L'apparition de l'enregistrement sonore et la mise au point d'appareils de plus en plus maniables (depuis le phonographe jusqu'au baladeur) ont dilaté progressivement l'espace des possibles de l'écoute musicale en permettant à l'auditeur d'écouter ce qu'il veut, où il veut, quand il veut. Affranchie des contraintes propres à l'exécution en direct, la musique peut désormais irriguer l'ensemble des moments de la vie quotidienne de chaque individu, selon son rythme propre. Cette nouveauté, qui n'était encore qu'une potentialité à l'époque des premiers phonographes, s'est concrétisée progressivement au cours du XXe siècle, et l'évolution du processus de sonorisation est sans doute arrivée à son terme, du moins dans les pays industrialisés, au cours des années quatre-vingts, lorsque l'équipement des foyers en appareils de reproduction de toutes sortes a atteint des proportions proches de 100%. Encore ne compte-t-on pas dans ces statistiques les installations sonores présentes dans les lieux publics (gares, ascenseurs, centres commerciaux...), qu'on ne remarque même plus tellement elles sont devenues partie intégrante de notre univers auditif. En bref, la sonorisation continue et l'individualisation du rapport à la musique sont deux caractéristiques fondamentales introduites dans nos sociétés par l'invention du phonographe. Ce processus n'a pas été linéaire, ni facile : en 1928, juste après la mise au point de l'enregistrement électrique, l'écrivain Maurice Maeterlinck pouvait raconter que ses premiers contacts avec le phonographe n'avaient pas été concluants et qu'avant d'aimer cet appareil, il l'avait détesté car « on n'avait pas, jusqu'à ce jour, trouvé plus odieux ennemi du silence, qui est bien le plus précieux et le dernier refuge de l'esprit¹ ». Une telle déclaration montre bien que l'introduction des machines à reproduire la musique enregistrée n'avait rien d'évident, et que la potentialité de sonorisation continue qu'elles amenaient avec elles a constitué dans un premier temps une forme de violence faite à

¹ Cité dans Pierre Hémarquinier, *Le phonographe et ses merveilleux progrès*, Paris, Masson, 1930, p. 51

l'univers auditif discontinu des sociétés de l'époque, avant d'être progressivement acceptée. Que le son continu aille aujourd'hui tellement de soi qu'il ne suscite plus aucune interrogation, montre bien la profondeur de l'évolution de notre culture sonore depuis la deuxième moitié du XIXe siècle.

La deuxième grande évolution introduite par le phonographe est nettement plus visible : c'est la mutation des manières de créer, de diffuser et d'écouter la musique. En ce qui concerne la création, on a vu dans les chapitres précédents à quel point l'exercice du métier de musicien et le déroulement des carrières musicales a été profondément bouleversé par l'apparition de l'enregistrement sonore. On ne peut guère comprendre l'histoire des musiciens au XXe siècle sans considérer en même temps celle des studios d'enregistrement, celle des techniques d'enregistrement, mais aussi celle des supports d'écoute (disque 78 tours, microsillon, etc.). Chaque innovation technique depuis un siècle et demi a provoqué des évolutions dans le métier de musicien, et l'apparition de l'Internet ne déroge pas à cette règle. À côté de la création, c'est aussi la diffusion de la musique qui a profondément évolué : lorsque le phonographe a été inventé, il a en effet immédiatement suscité l'apparition de nouvelles professions dans le domaine de la conception des machines, de l'enregistrement en studio, ou encore de la distribution des disques ; il a ainsi constitué un nouveau moyen de diffusion de la musique qui a pris rapidement autant d'importance, si ce n'est plus, que l'édition de partitions ou le concert. Enfin, ce sont aussi les manières d'écouter la musique qui se sont radicalement modifiées avec l'apparition du phonographe, depuis l'écoute en public de la fin du XIXe siècle jusqu'à l'écoute hyperindividualisée permise par la miniaturisation des supports, dont le walkman des années quatre-vingts a longtemps constitué l'aboutissement, avant d'être relayé par sa version contemporaine, le baladeur numérique. Avec l'enregistrement sonore, c'est une nouvelle forme d'écoute de la musique qui s'est développée, distincte de celle du concert.

La troisième grande évolution consécutive à l'apparition de la musique enregistrée réside dans la diversification sans précédent du paysage musical au cours du XXe siècle. Là encore, il est clair que le monde musical a toujours connu échanges et emprunts, notamment à la faveur des voyages des compositeurs et des interprètes hors des frontières de leurs pays d'origine. Mais ces échanges se sont considérablement accélérés et densifiés au XXe siècle, et le disque en a été incontestablement un agent majeur, grâce, on l'a vu, à sa double fonction de laboratoire d'expérimentation des métissages, et d'amplificateur permettant leur diffusion élargie et accélérée à l'échelle mondiale. Les quelques exemples analysés chemin faisant (jazz, bossa nova, rock, reggae ...) ne sont pas limitatifs : l'exhaustivité en la matière était impossible dans le cadre modeste de cet ouvrage, et chacun pourra trouver d'autres exemples de métissages méritant de faire l'objet d'une étude approfondie. Il reste que le métissage généralisé est un des faits majeurs de l'histoire musicale du XXe siècle, d'autant plus remarquable qu'il concerne tous les secteurs de la création, depuis la chanson jusqu'à la musique d'avant-garde en passant par le jazz et le rock.

À côté de ces évolutions profondes, l'histoire de l'enregistrement comporte également un certain nombre de permanences que l'analyse de long terme rend évidentes, et qui permettent de relativiser la nouveauté des bouleversements intervenus depuis les années quatre-vingts.

La première permanence concerne la mondialisation du marché. À première vue, il semble que celle-ci est une invention des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, caractérisée par deux éléments essentiels : les méga-succès discographiques planétaires dont le *Thriller* de Mickael Jackson reste l'archétype, d'une part ; la construction, à coups de fusions et d'acquisitions, de grands groupes multimédias, d'autre part. Mais cette impression ne résiste pas à l'analyse historique, tant le marché du disque apparaît comme mondialisé dès ses débuts : on en veut pour preuve les nombreux voyages de Thomas Edison dès 1878 pour faire découvrir en Europe son invention, et les brevets qu'il dépose dans les différents pays pour en protéger l'exploitation ; on en veut pour preuve aussi la rapidité avec laquelle se constitue une

industrie mondiale, dont les pôles majeurs se trouvent d'emblée aux États-Unis et en Europe, mais qui étend très rapidement (entre 1895 et 1910) ses ramifications à l'ensemble du monde, Afrique subsaharienne exceptée ; on en veut pour preuve enfin la constitution immédiate de catalogues diversifiés par les marques, comprenant des artistes de différentes nationalités. Autrement dit, le marché du disque se construit tout de suite à l'échelle du monde, avec des compagnies de petite tailles mais qui essaient très rapidement.

La deuxième permanence concerne les stratégies multimédias mises en œuvre par les majors à partir des années quatre-vingts. Celles-ci ne sont nouvelles qu'en apparence. En réalité, l'industrie du disque a toujours été multimédias. D'abord en combinant la fabrication des disques et celle des appareils d'écoute : dès leurs débuts en effet, les compagnies discographiques ont mené de front l'enregistrement et la commercialisation des disques, mais aussi la fabrication des appareils d'écoute, s'efforçant de faire coïncider la clientèle des premiers avec celle des seconds. D'autre part, elles ont entretenu des rapports étroits avec les autres médias au fur et à mesure de leur apparition. L'exemple de Pathé est tout à fait révélateur : la compagnie a réalisé jusqu'en 1919 des films et des disques. Par la suite, l'émergence de la radio a conduit, dès les années trente aux États-Unis, à un partenariat entre les compagnies discographiques et les réseaux radiophoniques : CBS et RCA constituaient déjà, à cette époque, des conglomérats multimédias. L'apparition successive de nouveaux médias n'a fait que complexifier ces conglomérats dans lesquels le disque, d'abord partenaire unique, est devenu un élément parmi d'autres (cinéma, télévision, presse, radio, internet), et pas forcément le plus important.

La troisième permanence concerne les standards techniques. Là encore, les débats âpres qui se sont déroulées au début des années deux mille autour de la question des Digital rights management (DRM), ne sont que la réactualisation de combats qui ont déjà agité par le passé les compagnies discographiques. Dès la fin du XIXe siècle, s'est ainsi posée la question de l'adoption du disque plat à 78 tours comme standard mondial, la Gramophone s'opposant à Edison qui défendait alors le cylindre. En 1948, la mise au point du microsillon a déclenché un conflit entre CBS, qui défendait le disque à 33 tours, et RCA, qui présentait un disque à 45 tours. Lors de l'apparition du disque compact en 1982, la question de l'adoption par toutes les compagnies du nouveau standard s'est également posée. A chacune des évolutions techniques majeures, les problèmes ont été quasi identiques, et à chaque fois, ils ont été résolus assez rapidement par l'adoption dans l'ensemble du monde du disque d'un standard unique et mondial. Un tel choix correspondait à l'intérêt des compagnies discographiques dans un marché très tôt mondialisé où le maintien d'une exception technologique pouvait rapidement se payer d'un suicide commercial, comme est là pour le rappeler l'exemple du déclin rapide de Pathé au cours des années 1920. Le problème s'est reposé un moment avec les DRM, avant que la compatibilité généralisée entre les fichiers téléchargés sur les plates formes et tous les types de lecteurs MP3 ne s'impose comme une évidence.

Pour finir, on peut s'interroger sur la vitesse avec laquelle les mutations sont intervenues au cours de l'histoire du disque. La rapidité avec laquelle l'Internet s'est imposé comme le support majeur de l'activité musicale semble en effet étonnante : tout s'est joué entre 1998 et 2004, soit cinq à six ans. Mais à y regarder de plus près, l'extrême rapidité des basculements techniques est également une constante de l'histoire du disque : la plupart d'entre eux ont été réalisés en moins d'une décennie, c'est-à-dire, pour l'historien, un moment très bref. Toutes les nouveautés successives se sont implantées en quelques années, même si elles ont cohabité avec les standards plus anciens, dont la disparition est lente, et rarement définitive : ainsi existe-t-il encore aujourd'hui un marché de niche pour le 33 tours¹ : en France, il s'en vend au moins 200 000 par an au début des années 2000 ; quant aux États-Unis, les ventes ont doublé

¹ Muriel Grémillet, « Lodenice approfondit le sillon du vinyle », *Libération*, 30 avril 2004.

entre 2007 et 2008, pour atteindre près de deux millions d'exemplaires¹. Il reste que si la rapidité de l'émergence de l'Internet n'a rien d'exceptionnel, la promotion du web au rang d'outil essentiel de l'activité musicale constitue bien plus qu'une simple évolution technique d'un support existant (le disque), comme ont pu l'être, avant elle, l'enregistrement électrique ou le microsillon. Avec le web, on change de support, et il n'est sans doute pas exagéré de dire qu'il s'agit là d'une mutation aussi importante que celle de l'apparition du phonographe en 1877. L'ordinateur, qui occupe une place croissante dans les sociétés contemporaines depuis les années quatre-vingt-dix, est devenu aujourd'hui un outil musical majeur, et il est clair que l'ère du disque, en tant que médium musical « mainstream », est maintenant close.

Il ne faut pas pour autant exagérer la vitesse d'un processus à la fois économique et culturel qui, de toute évidence, n'est pas encore arrivé à son terme. Nous sommes actuellement dans une période charnière où les pratiques culturelles changent fondamentalement par rapport à l'âge d'or de la culture de masse des trente glorieuses, et où le modèle économique bientôt séculaire de l'industrie du disque s'effondre inexorablement, sans qu'un modèle de substitution se soit clairement établi. Rien ne montre mieux le caractère transitoire du moment que nous vivons que le dialogue de sourds opposant une industrie du disque qui considère les internautes se livrant au téléchargement gratuit comme des pirates, tandis que ces derniers sont nombreux à voir les professionnels du disque comme des voleurs qui s'enrichissent à leurs dépens et à celui des artistes. Un tel fossé témoigne du fait que les deux protagonistes se meuvent dans des univers différents, les amateurs ayant basculé dans un autre monde culturel, comme en témoigne la mutation phénoménale de leurs pratiques d'écoute, tandis que l'industrie du disque peine à négocier le virage qui la fera sortir du modèle économique de la culture de masse. Entre les deux, les acteurs du web (fournisseurs d'accès, sites de streaming, librairies musicales en ligne, etc.) ont développé depuis plusieurs années un ensemble de dispositifs techniques qui correspondent bien mieux à la demande des auditeurs², faisant d'autant plus ressortir la difficulté de l'industrie du disque à s'adapter à la nouvelle donne culturelle et économique et à la concurrence de ces acteurs qui lui disputent un marché colossal. Dans ce processus, il n'est pas certains que l'intervention des pouvoirs publics, à travers une législation de type répressif comme la loi HADOPI, aide les professionnels du disque à résoudre le problème, l'histoire étant pleine d'exemples montrant que le législateur n'a guère de prise sur des changements culturels profonds, qu'il se borne le plus souvent à entériner en ayant l'air de les encadrer. Le paysage est donc encore complexe et témoigne bien de la difficulté à élaborer un modèle qui concilie la nouvelle culture des auditeurs, la nécessité pour les artistes d'être rémunérés et les intérêts économiques des acteurs du secteur. Nul ne peut dire à l'heure actuelle quelle sera la physionomie du paysage de la musique enregistrée dans dix ans. Ce qui est sûr, c'est que son évolution actuelle nous montre qu'un monde est en train de disparaître et laisse la place à une nouvelle culture dont les contours s'inventent pas à pas sous nos yeux.

¹ Vincent Lamigeon, « 33 tours et plus de bonheur », *Challenges.fr*, 4 juin 2009, www.challenges.fr/styles/recit/0171.023399/, consulté le 07 janvier 2011.

² André Nicolas, « État des lieux de l'offre de musique numérique au premier semestre 2010 », *Observatoire de la musique*, observatoire.cite-musique.fr/observatoire/default.asp, consulté le 08 janvier 2011.

4° de couverture :

Depuis l'invention du phonographe par Thomas Edison en 1877, jusqu'à la révolution Internet, la musique enregistrée a connu une histoire longue et riche en rebondissements que l'on trouvera retracée de manière claire, synthétique et vivante dans ce livre. A l'heure où l'industrie de la musique est engagée depuis le début des années 2000 dans une mutation historique, à l'heure où l'âge du disque est en train de se clore et où s'invente sous nos yeux un nouveau modèle économique et culturel, il fournit un éclairage indispensable pour en comprendre les enjeux à la fois techniques, économiques et culturels. Mondialisation du marché, formation de grands groupes multimédias, rapports entre majors et indépendants, évolution des techniques d'enregistrement, métissages des musiques du monde entier, mutation des formes de l'écoute, loi Hadopi sur le téléchargement de la musique en ligne, autant de problèmes qui gagnent à être analysés ensemble et replacés dans une perspective de long terme permettant de mettre en évidence les changements profonds provoqués par l'apparition du disque dans le rapport qu'entretiennent les sociétés contemporaines avec la musique. C'est pourquoi il sera question ici à la fois de l'histoire des techniques, depuis le cylindre jusqu'au MP3 en passant par le 78 tours, le microsillon et le disque compact ; de l'histoire de l'industrie du disque, avec ses studios, ses ingénieurs du son, ses directeurs artistiques, ses producteurs ; de l'histoire des musiciens, qui ont vu les conditions d'exercice de leur art bouleversées par l'apparition de l'enregistrement sonore ; de l'histoire des publics enfin, dont on oublie trop souvent à quel point leur manière d'écouter la musique a, elle aussi, beaucoup évolué depuis le phonographe à pavillon jusqu'au baladeur numérique. Cette histoire foisonnante sera évidemment l'occasion de croiser chemin faisant les nombreux artistes, qui, tous styles confondus, ont contribué à faire de l'enregistrement musical un moyen majeur de diffusion de la musique : Enrico Caruso, Mickaël Jackson, Glenn Gould, les Beatles, Miles Davis, Charles Trenet, Elvis Presley, et bien d'autres.

Ludovic Tournès est professeur d'histoire des relations internationales à l'université Paris Ouest Nanterre la Défense.