

## LE TEMPS MAÎTRISÉ

L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale

**Ludovic Tournès**

Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) | « *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* »

2006/4 n° 92 | pages 5 à 15

ISSN 0294-1759

ISBN 2724630335

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-4-page-5.htm>  
-----

!Pour citer cet article :

-----  
Ludovic Tournès, « Le temps maîtrisé. L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2006/4 (n° 92), p. 5-15.

DOI 10.3917/ving.092.0005  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.).

© Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.). Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Le temps maîtrisé

## L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale

Ludovic Tournès

**Dans la lignée de l'histoire des sensibilités, Ludovic Tournès s'interroge ici sur les modalités et les conséquences de l'apparition puis du développement de l'enregistrement sonore. Il s'attache ainsi à analyser à la fois le type de son enregistré (discours des grands hommes, musique...), la signification de la progression de l'enregistrement sonore au regard du rapport des sociétés occidentales au temps, et les acteurs du culte du disque, du discophile de l'entre-deux-guerres au jeune yé-yé des années 1960.**

L'histoire de l'enregistrement sonore est un terrain encore relativement négligé par la recherche universitaire, que ce soit chez les historiens, les musicologues ou les sociologues. Le terrain est pourtant vaste, et la bibliographie déjà riche<sup>1</sup>, quoique très inégale : de la production et de l'industrie discographique aux pratiques d'audition, en passant par les techniques d'enregistrement, la circulation internationale des œuvres, le renouvellement des genres, l'évolution de l'interprétation, l'émergence de nouvelles professions ou encore la sociologie du public, l'enregistrement sonore constitue un chapitre majeur de l'histoire de la musique contemporaine. Mais il est également lié à d'autres problèmes qui dépassent la musique. Il est maintenant acquis que le phonographe n'est pas né objet musical, mais l'est devenu au terme d'un long processus

qui s'étend de la fin du 19<sup>e</sup> siècle à l'entre-deux-guerres<sup>2</sup>. Cet apport récent de l'historiographie, largement issu des travaux menés par la sociologie de l'art, offre l'occasion de sortir définitivement le disque d'une histoire aux accents positivistes centrée sur l'énumération des innovations techniques menant, depuis le phonographe jusqu'au disque compact, à une reproduction toujours plus parfaite de la création musicale. Il invite l'historien, non seulement à s'interroger plus précisément sur les raisons de l'apparition de l'enregistrement sonore et de son spectaculaire développement depuis la dernière décennie du 19<sup>e</sup> siècle, mais également à l'extraire de la stricte histoire musicale pour l'inscrire dans l'histoire des sensibilités contemporaines, dont l'étude au 20<sup>e</sup> siècle est nettement moins avancée que pour le 19<sup>e</sup> siècle, marquée par les travaux d'Alain Corbin et de ses continuateurs. C'est ce sillon que l'on voudrait ici prolonger en tentant de voir pourquoi et comment le disque a modifié le « paysage sonore<sup>3</sup> » contemporain. Un tel déplacement de regard au-delà de l'histoire

(2) Voir sur ce point le travail novateur de Sophie Maison-neuve, *Le Disque et la musique classique en Europe 1877-1949 : l'invention d'un médium musical, entre mutations de l'écoute et formation d'un patrimoine*, thèse de doctorat d'histoire, Institut universitaire européen de Florence, 2002.

(3) Alain Corbin, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1994. Pour un essai d'application de la notion de « paysage sonore » à l'histoire de la musique, voir Ludovic Tournès, « The Landscape of Sound in the Nineteenth and Twentieth Century », *Contemporary European History*, 13 (4), novembre 2004, p. 493-504. On notera que l'analyse de l'environnement sonore contemporain est également en plein développement dans l'historiographie américaine ; voir, par exemple, Emily Thompson,

(1) Ludovic Tournès, *Une histoire du disque en Occident (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle) : bibliographie générale*, <http://www.BnF.fr/pages/zNavigat/frame/collections.htm>, juillet 2003.

musicale *stricto sensu* devrait permettre de mieux comprendre cet objet dont on peut dire qu'il est l'un des vecteurs essentiels du passage de la société du silence caractéristique de l'Ancien Régime et du 19<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, à une société contemporaine entièrement baignée dans les sons de toutes sortes.

Si le son enregistré occupe aujourd'hui une telle place dans notre univers culturel, c'est sans doute parce que son émergence à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, loin d'être un phénomène purement technique et industriel, témoigne, plus largement, d'une mutation anthropologique des sociétés industrialisées, dont l'une des caractéristiques essentielles semble être le changement du rapport au temps. Comme l'a bien souligné Alain Corbin<sup>2</sup>, on assiste en Europe et aux États-Unis à partir de la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> 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. Cette nouvelle perception du temps est intimement liée à la deuxième révolution industrielle et scientifique de la fin du siècle, au cours de laquelle s'affirme une croyance en la toute puissance de la science, vue comme un moyen de maîtriser le cours de la nature et de promouvoir le progrès de l'humanité par une accumulation infinie des connaissances et des dispositifs techniques. L'un des aspects les plus visibles de cette rationalisation du temps est la montée en puissance de l'organisation scientifique du travail qui s'impose aux États-Unis à la fin des années 1890 et pénètre en Europe dans la première décennie

du 20<sup>e</sup> siècle. De cette organisation, fondée sur un découpage mathématique et une utilisation rationnelle du temps (le chronomètre est l'instrument clé du taylorisme), émerge également l'organisation du temps de non-travail, c'est-à-dire des loisirs. L'organisation du travail et celle du loisir sont deux facettes opposées de cette « transformation historique de la conscience du temps<sup>3</sup> » qui va largement informer les sensibilités contemporaines. Dans cette perspective, on aurait tort de ne voir dans l'évolution de la perception musicale qu'une simple conséquence de l'invention et de la diffusion d'un objet technique nouveau (le phonographe). Il nous semble au contraire qu'un changement anthropologique est concomitant, voire antérieur à l'apparition de cet objet, dont il a probablement facilité l'acceptation par la culture des pays industrialisés. C'est cette hypothèse que l'on développera ici.

### Un objet scientifique

L'histoire de l'enregistrement sonore est difficilement compréhensible si on ne la retrace pas dans l'histoire des innovations scientifiques et techniques de la deuxième révolution industrielle, et de l'affirmation d'une culture scientifique qui en est le corollaire. L'enregistrement sonore est en effet l'aboutissement d'un long processus de recherche visant à reproduire la parole humaine, jalonné au cours du 19<sup>e</sup> siècle par quelques étapes fondamentales, dont les plus connues sont la mise au point du phonographe de Léon Scott de Martinville en 1857, le paléophone de Charles Cros et surtout le phonographe de Thomas Edison, tous deux en 1877. On ne s'étendra pas ici sur les aspects techniques de cette histoire, ni sur la querelle de paternité

*The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America 1900-1933*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2002 ; Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.

(1) Alain Corbin, *op. cit.*, p. 100.

(2) Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs*, Paris, Flammarion, 1995.

(3) Gerhard Dohrn van Rossum, *L'Histoire de l'heure. L'horlogerie et l'organisation moderne du temps*, Paris, Éd. de la MSH, 1997, p. 9.

qui l'accompagne : mentionnons seulement que si le Français Cros est bien le premier à décrire une machine permettant la reproduction de la parole dans son pli cacheté déposé le 30 avril 1877 à l'Académie des Sciences, l'Américain Edison est le premier à fabriquer un appareil dont il dépose le brevet le 19 décembre de la même année aux États-Unis, avant de le compléter par un autre brevet le 15 janvier 1878, puis de venir présenter son appareil en Europe à l'Académie des Sciences de Paris le 11 mars, la première présentation au grand public intervenant lors de l'exposition internationale d'électricité en 1881. Dans les années 1880, alors que Cros sombre dans l'oubli et l'absinthe (il meurt en 1888), Edison met au point de nouvelles versions du phonographe qui seront présentées aux expositions universelles de 1889 et 1900, et deviendront aux yeux de leurs millions de visiteurs<sup>1</sup> l'un des symboles de cette « fête du progrès »<sup>2</sup>. Les débuts de l'enregistrement de la parole sont donc indissociables de la frénésie scientifique et industrielle des trente dernières années du 19<sup>e</sup> siècle, où le progrès scientifique et le savoir technicien apparaissent comme des moyens de dominer le cours de la nature. Edison, à travers sa philosophie évolutionniste sommaire, illustre parfaitement cette croyance dans le progrès indéfini de l'humanité grâce à l'accumulation de connaissances et de réalisations techniques. Pour lui, le phonographe n'est qu'une des multiples machines qu'il considère comme « le principal facteur de l'émancipation du genre humain »<sup>3</sup>. Avant d'être un objet musical, le phonographe est donc un produit du scientisme fin de siècle.

À bien des égards, la « machine parlante », comme on l'appellera couramment jusque dans l'entre-deux-guerres<sup>4</sup>, constitue une victoire de la science sur l'inéluctabilité du temps qui passe. Elle donne à l'homme l'impression de maîtriser le temps, comme le soulignent ces vers extraits d'un poème de Charles Cros intitulé « Inscription » :

J'ai voulu que les voix aimées  
Soient un bien que l'on garde à jamais,  
Et puissent répéter le rêve  
Musical de l'heure trop brève ;  
Le temps veut fuir, je le soumetts<sup>5</sup>.

Le phonographe apparaît ainsi comme l'un des objets offrant une dimension concrète à cette nouvelle conscience du temps qui émerge alors. En témoigne également le développement dans le monde entier, entre 1890 et 1940, du phénomène des 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 Saint-Petersbourg. Toutes ces institutions caressent le même rêve : fixer dans la

(1) Pascal Ory donne une estimation comprise entre vingt-cinq et trente-deux millions de visiteurs (Pascal Ory, *L'Expo universelle*, Bruxelles, Complexe, 1989, p. 111). Christophe Prochasson donne pour sa part le chiffre de vingt-trois millions (Christophe Prochasson, *Les Années électriques*, Paris, La Découverte, 1991, p. 86).

(2) Pascal Ory, *op. cit.*, p. 9.

(3) Thomas Alva Edison, *The Diary and Sundry Observations of Thomas Alva Edison*, New York, Philosophical library, 1948 ; trad. fr., *id.*, *Mémoires et Observations*, trad. de l'angl. par Max Roth, Paris, Flammarion, 1948, p. 148.

(4) Voir par exemple Pierre Hémarquinier, *Le Phonographe et ses merveilleux progrès*, Paris, Masson, 1930, p. 51.

(5) Charles Cros, *Les Poètes du Chat Noir*, Paris, Gallimard, 1996, p. 281.

aire, 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 fondamental pour l'ethnologie et l'anthropologie naissantes : dès les années 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<sup>1</sup>. Franz Boas, premier anthropologue nommé à l'université Columbia en 1896, est l'un des principaux initiateurs de ce mouvement qui fait des émules dans les universités d'Amérique du Nord : ainsi, 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, sur fond de disparition de cultures rurales séculaires ; l'exemple le plus connu est celui de la mission Ferdinand Brunot dans les Ardennes en 1912, dont l'objectif est politique autant que scientifique<sup>2</sup>. Dans les années suivantes, ce processus se poursuivra, avec les missions de collecte d'Hubert Pernot en Roumanie, ou encore la mission africaine de Marcel Griaule en 1931-1933, patronnée par l'Institut d'ethnologie de l'université de Paris, pour ne citer que quelques exemples.

Cette double préoccupation patrimoniale et scientifique est illustrée par l'Institut de phonétique, officiellement créé en 1927 dans le cadre des archives de la Parole. Rattaché conjointement aux facultés des lettres, des sciences et de médecine de l'université de Paris, il nourrit l'ambition scientifique « d'analyser les éléments matériels

de la parole par les procédés de la phonétique expérimentale et d'arriver par-là à en expliquer les transformations ; de favoriser et de coordonner les recherches dans ces divers domaines ; d'enseigner l'orthophonie, de combattre, rectifier, normaliser les prononciations vicieuses », en bref, d'effectuer « des recherches scientifiques » qui « contribueront, par tous les moyens en leur pouvoir, à l'éducation nationale<sup>3</sup> ». Mais il a aussi pour vocation de « recueillir et conserver la parole des hommes célèbres, la diction et le chant des grands artistes, les chants et mélodies populaires, les langues, dialectes et patois, spécialement ceux ou celles qui s'éteignent ou s'altèrent ». Cette préoccupation n'est pas limitée aux laboratoires universitaires : au même moment, l'industrie du disque se préoccupe de développer les enregistrements de discours et de moments historiques : « Pourquoi les éditeurs de disques n'enregistreraient-ils pas des minutes aussi émouvantes de l'histoire de l'art et de la civilisation ? [...] Commercialement, cette initiative serait aussi rémunérative [*sic*] que l'édition d'une romance ou d'un fox-trot. Et quelle noblesse donnerait à toute cette industrie cette préoccupation d'éterniser au jour le jour les manifestations les plus caractéristiques de la science, de l'art et du progrès<sup>4</sup>. » Si ce projet ne connaîtra guère de concrétisation (seuls quelques titres sont publiés dans l'entre-deux-guerres), il est révélateur de la fonction assignée, dans l'ordre symbolique, à l'enregistrement sonore.

### L'émergence des loisirs musicaux

Parallèlement au développement des archives phonographiques émerge l'usage musical du phonographe, concrétisé par la mise au point du disque par Émile Berliner en 1887, puis par le développement, entre 1890 et 1910, d'une indus-

(1) Voir à titre d'exemple Alice C. Fletcher, « A Pawnee Ritual Used When Changing a Man's Name », *American Anthropologist*, janvier 1899, 1 (1), p. 82-97.

(2) Pascal Cordereix, « Ferdinand Brunot, le phonographe et les "patois" », *Le Monde alpin et rhodanien*, 1<sup>er</sup>-3<sup>e</sup> trim. 2001, p. 39-54.

(3) « L'Institut de phonétique. Le phonographe au service de la science », *Revue des machines parlantes*, septembre 1928.

(4) *L'Édition musicale vivante*, décembre 1927.

trie musicale phonographique dont les principaux pôles se trouvent aux États-Unis et en Europe, avec quelques grandes compagnies (Victor, Columbia, Gramophone, Pathé) qui dominent le marché. À la veille de la première guerre mondiale, l'usage musical du disque est bien installé, puisque l'on peut estimer la production mondiale annuelle à près de cinquante millions d'unités<sup>1</sup>. Le développement de cette industrie inscrit rapidement le phonographe comme objet de loisir. De ce point de vue, il est révélateur que l'appareil soit un objet vedette des expositions universelles de 1889 et 1900 : manifestations célébrant le progrès scientifique, elles sont également de « gigantesques parcs d'attractions<sup>2</sup> » ; lieux de science, mais également lieux de visite, d'amusement, de flânerie, on y perçoit la cristallisation sociale d'un temps consacré à autre chose que le travail. La croissance du temps libre au cours du 20<sup>e</sup> siècle sera un facteur essentiel pour comprendre l'expansion considérable de l'industrie musicale.

Mais avant 1914, l'écoute du cylindre, puis du disque, sont encore loin de détrôner le concert ou la pratique instrumentale privée, notamment en raison de la médiocre qualité sonore des enregistrements. Il faut attendre la révolution technique que constitue la mise au point de l'enregistrement électrique en 1925, pour que le phonographe devienne un objet considéré avec sérieux par les amateurs de musique, et pour que s'affirme une sensibilité musicale d'un type

nouveau. Celle-ci se concrétise par l'apparition d'un personnage social (l'amateur de disque), et d'une pratique (la discophilie), tous deux repérables dès le début des années 1920 en Grande-Bretagne<sup>3</sup> et sans doute aux États-Unis, et un peu plus tard en France : la première association de discophiles, le Phono-Club de France (PCF), est créée en 1928<sup>4</sup>, et la première revue, *Disques*, en 1929<sup>5</sup>. L'émergence de la discophilie témoigne de l'arrivée à maturité du disque en tant que support dédié prioritairement à la musique (de fait, l'expression « machine parlante » va progressivement disparaître), et de l'affirmation d'une nouvelle sensibilité musicale, trente ans après la commercialisation des premiers enregistrements musicaux. Elle va de pair avec une explosion du répertoire disponible et une croissance importante du marché mondial du disque (peut-être deux cent cinquante millions d'unités vendues en 1929), que le krach américain viendra casser<sup>6</sup>.

Cette nouvelle sensibilité s'ancre dans un substrat culturel scientifique largement hérité du 19<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne le sentiment de maîtrise du temps donné à l'amateur de musique par l'innovation technique. En effet, la mise au point de l'enregistrement électrique est perçue par les contemporains comme un facteur essentiel permettant au phonographe musical de passer du simple objet de curiosité à celui de médium permettant d'atteindre la jouissance

(1) Pour un panorama général de l'histoire de l'industrie du disque mondiale, voir Pekka Gronow et Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry*, Londres, Cassel, 1998. Pour la France, voir 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 Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 220-258.

(2) Julia Csergo, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIX<sup>e</sup>-début du XX<sup>e</sup> siècle », in Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs*, op. cit., p. 154. Sur l'histoire du temps libre, on consultera également la mise au point d'André Rauch, dans Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), op. cit., p. 352-409.

(3) Voir Sophie Maisonneuve, op. cit., et id., « De la machine parlante à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrain*, 37, septembre 2001, p. 11-28.

(4) *Revue des machines parlantes*, avril 1928. On notera également que dès la fin des années 1920 émerge en France un petit groupe d'amateurs de jazz, qui sont avant tout des amateurs de disques, en raison de la rareté des concerts de jazz en France à l'époque. Voir Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, chap. 2.

(5) Une seconde revue, intitulée *Disques. Revue de la musique enregistrée*, apparaît en 1935.

(6) 10 millions de disques vendus aux États-Unis en 1933 contre 150 en 1929 ; en France, probablement moins de 3 millions en 1938 contre 10 en 1929.

artistique : en France, dès l'essor de l'enregistrement électrique en 1928<sup>1</sup>, les représentants de la profession discographique notent qu'il permet de « traite[r] le son d'une façon beaucoup plus scientifique que jadis. On possède maintenant les moyens de le nettoyer, de le clarifier, de le dépouiller de ses impuretés et de ses parasites, afin de le conserver à l'état pur. Et, grâce à la fée Électricité, les rapports entre la salle de concert et l'usine sont devenus singulièrement émouvants<sup>2</sup> ». En 1930, l'ingénieur Pierre Hémarquiner note, dans un ouvrage intitulé *Le Phonographe et ses merveilleux progrès*, qu'avec l'enregistrement électrique, le phonographe cesse d'être un « jouet scientifique » pour devenir « un miraculeux instrument de diffusion de l'Art et de la Pensée<sup>3</sup> », « presque entièrement différent de l'appareil primitif de 1900 ou même de 1914<sup>4</sup> ». Ce point de vue est également partagé par les critiques de disques : ainsi André Cœuroy constate-t-il en 1929 que « les machines parlantes ont fait de tels progrès que leur domaine est fief du royaume de l'art<sup>5</sup> ».

### Le scientisme discophilique

Le sentiment de maîtrise du temps est un des éléments constitutifs de la nouvelle sensibilité musicale, et se manifeste à travers les pratiques des amateurs de disque, caractérisées par ce que l'on peut appeler un scientisme discophilique.

L'importance prise par la dimension technique dans l'audition en est le symptôme le plus visible. La passion du disque serait en effet incompréhensible sans prendre en compte l'importance que revêt pour l'amateur le dispo-

sitif technique constitué par l'enregistrement lui-même (le disque) et son support (le phonographe). L'appareil impose à son utilisateur, que ce soit avant, pendant ou après l'écoute, une série de manipulations. 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 Cœuroy, le phonographe est un objet fragile ; il craint l'humidité<sup>6</sup>. » Pendant l'écoute elle-même, le discophile doit également observer un certain nombre de règles. Ainsi, conseille Pierre Hémarquiner, il faut :

« 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 de 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 lui<sup>7</sup>. »

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 du processus musical, et donc une proximité plus grande avec l'œuvre et son créateur. Contraire-

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

(2) *L'Édition musicale vivante*, janvier 1928.

(3) Pierre Hémarquiner, *op. cit.*, p. 51.

(4) *Ibid.*, p. 50.

(5) André Cœuroy et G. Clarence, *Le Phonographe*, Paris, Kra, 1929, p. 7.

(6) *Ibid.*, p. 27.

(7) Pierre Hémarquiner et René Dumesnil, *Le Livre du disque. Histoire de la musique par les disques*, Paris, É. Chiron, 1931, p. 61.

ment à l'auditeur du concert, l'amateur de disque peut en effet choisir le moment où il écouterait l'œuvre, mais il peut également l'interrompre, ou encore l'écouter autant de fois qu'il le désire. Ce nouveau statut que l'appareil donne à l'auditeur est résumé par l'emploi d'une expression qui parcourt tout l'entre-deux-guerres : l'amateur de disque n'écoute pas une œuvre sur son phonographe, il la « joue », soit pour lui-même, soit à des amis qu'il a réunis.

L'importance croissante de la technique est également visible à travers la place que lui consacrent les revues spécialisées, mais aussi à travers le développement des manuels d'initiation à l'écoute du disque, dans lesquels les informations techniques occupent une place importante<sup>1</sup>. À leur lecture, le discophile acquiert un savoir approfondi sur l'objet de sa passion. Ainsi *Le Phonographe*, écrit en 1929 par André Cœuroy, consacre-t-il un tiers de ses pages aux questions techniques. Après nous avoir raconté l'histoire des découvertes, il décrit ce monde particulier qu'est le studio d'enregistrement, en alliant l'exercice de style littéraire à la description technique :

« 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<sup>2</sup>. »

(1) On ne s'étonnera pas de constater qu'ils sont parfois écrits par des ingénieurs, tels Pierre Hémardinger et Horace Hurm : Horace Hurm, *La Passionnante Histoire du phonographe suivie de la première méthode pour en « jouer avec art »*, Paris, Les publications techniques, 1944.

(2) André Cœuroy et G. Clarence, *op. cit.*, p. 31.

Puis vient le tour du processus d'enregistrement :

« 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 sonores<sup>3</sup>. »

Enfin, c'est la description, photographies à l'appui, de la fabrication du disque :

« Tout d'abord, et grâce à l'électrolyse, on tire de la cire (positive) un disque de cuivre (négatif) appelé original. Puis on plonge à son tour cet original dans un bain électrolytique. Il donne une réplique (positive) de la cire, et prend le nom de mère. On peut le jouer sur un phonographe. La mère va servir à tirer de nouvelles épreuves métalliques ("shells" ou matrices) qui garniront le fond des presses où seront modelés les disques (positifs) destinés au commerce<sup>4</sup>. »

La pratique du classement systématique des disques est un autre symptôme du sentiment de maîtrise du temps procuré par l'écoute de la musique enregistrée. Comment interpréter autrement l'invention de la discothèque qui, comme son modèle, la bibliothèque, traduit la volonté d'inscrire le son fugitif de la musique dans la durée et l'immuabilité du patrimoine, à travers le classement par genres, le soin apporté à un rangement qui préserve les cires des chocs, mais aussi la satisfaction visuelle que procure à l'amateur une collection de disques bien rangés et immédiatement disponibles ? Considérer le classement des disques comme un phénomène naturel serait certainement un contresens historique ; celui-ci constitue bien plutôt l'expression d'une sensibilité musicale nouvelle,

(3) *Ibid.*

(4) *Ibid.*, p. 34.



prédisposée à patrimonialiser le son. La pratique du classement des disques, qui se développe à partir du milieu des années 1920, est en effet « l'un des plaisirs du discophile<sup>1</sup> » au même titre que l'audition des œuvres. En 1931, Pierre Hémarquin et René Dumesnil consacrent un chapitre de leur *Livre du disque* au classement. Pour eux, 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 parfaite<sup>2</sup> ». La logique du classement est également mise au service de l'urgence d'écouter un disque : si le temps d'écoute du disque est un temps de délasserment, il est tout de même rationnellement organisé. Dès les années 1920, l'évolution du mobilier musical traduit l'affirmation de cette nouvelle pratique : on crée alors des meubles spécialisés pour ranger les disques, qui contiennent des répertoires sur lesquels on peut inscrire les références de ceux-ci<sup>3</sup>. Se constitue ainsi, sur le modèle de la bibliothèque, la « discothèque<sup>4</sup> » comme lieu de patrimonialisation du son. Le goût du classement peut aller très loin, même s'il ne concerne alors qu'une minorité de « phonomanes ». Ainsi, en 1946, un ouvrage conseille-t-il au discophile d'établir :

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

1<sup>re</sup> 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<sup>e</sup> 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.

3<sup>e</sup> 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, interprètes<sup>5</sup>. »

Le prolongement de cette volonté de classement rationnel et scientifique des œuvres, des genres et des formats, est l'émergence de la discographie. Celle-ci est d'abord le résultat de la croissance quantitative des disques publiés à partir de l'apparition de l'enregistrement électrique : l'inflation de nouveaux titres exige alors de la part des magasins de vente un « classement rationnel des disques nouvellement enregistrés<sup>6</sup> ». La *Revue des machines parlantes* en propose un dès janvier 1928. Mais c'est l'amateur de jazz Charles Delaunay qui inaugure vraiment le genre en 1937 avec sa *Hot discography* qui recense la quasi-totalité des enregistrements de jazz en mentionnant les titres des enregistrements, mais aussi les noms des artistes, l'année d'enregistrement et la référence commerciale du disque. Cette démarche épistémologique, fondée sur l'accumulation et le classement, est à bien des égards fille de la culture scientifique ; elle illustre la volonté des amateurs de disques de jouir de l'œuvre, mais également d'en connaître de plus près le compositeur, le ou les interprètes, et les conditions de création. L'érudition discographique est d'abord l'un des passe-temps favoris des amateurs de disques. Après 1945 et après l'explosion du marché du disque, elle deviendra progressivement une discipline à part entière, et ce dans tous les genres musicaux qu'elle va contribuer à constituer en tant qu'objets de savoir, en identifiant des cor-

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

(2) Pierre Hémarquin et René Dumesnil, *op. cit.*, p. 67.

(3) *Ibid.*, p. 68.

(4) *Ibid.*, p. 69.

(5) J. M. Gilbert et Jacques Henry, *op. cit.*, p. 51.

(6) *Revue des machines parlantes*, février 1928.

pus d'enregistrements classés selon des critères précis.

### Les Trente Glorieuses et l'ancrage d'un habitus

Stoppée par la crise de 1929 et le marasme des années 1930, l'expansion décisive du disque s'opère au cours des Trente Glorieuses, portée par la croissance économique et les innovations techniques, en particulier la mise au point du microsillon en 1947 aux États-Unis, dont les premiers spécimens arrivent en Europe au début des années 1950. En quelques années, le disque devient un produit de consommation courante : aux États-Unis, les bénéfices de l'industrie du disque sont multipliés par trois entre 1946 et 1960 ; en Allemagne de l'Ouest, les ventes passent de 4 millions d'unités en 1949 à 53 en 1958 ; en France, de 7 à 30 millions entre 1948 et 1958. Autant dire que l'explosion du disque est générale dans les pays industrialisés. La jeunesse constitue, et de loin, son principal client.

Dans les années 1960, le disque est, avec la mode vestimentaire, le scooter et quelques autres objets, l'un des éléments identifiants majeurs de la culture jeune qui s'épanouit sur fond de *baby boom* et de croissance de la société de consommation. Son statut d'objet scientifique et technique disparaît largement derrière sa fonction de sociabilité, ce dont témoigne amplement l'iconographie publicitaire d'une revue telle que *Salut les copains*, où il apparaît rarement pour lui-même, mais le plus souvent associé aux vacances, aux « boums », aux réunions entre « copains »<sup>1</sup>, mais aussi aux vedettes : lorsqu'il s'agit de conter aux lecteurs « l'histoire complète d'un disque », le fil conducteur n'est pas l'objet mais la chanteuse qui l'enregistre (ici France Gall). Si l'on pénètre

dans le studio d'enregistrement pour observer la fabrication du disque, c'est la jeune femme qui occupe la place centrale et se trouve sur toutes les photos<sup>2</sup>.

On aurait cependant tort de penser que la dimension technique du disque a désormais disparu. Elle est peu présente chez les lecteurs de *Salut les copains*, avant tout parce que ceux-ci ne constituent pas des amateurs de musique à proprement parler. Mais chez les discophiles, l'habitus technicien introduit par les perfectionnements de l'enregistrement sonore au cours de l'entre-deux-guerres reste incontestablement présent après 1945, ne serait-ce que parce que les innovations techniques continuent à se succéder. L'apparition de la stéréophonie en 1958 constitue à cet égard un exemple révélateur. On ne s'étonnera pas que celle-ci soit présentée par les techniciens du son comme « une nouvelle étape des progrès de la musique mécanique, vers cette sensation de restitution intégrale des sons musicaux, qui constituent toujours le but idéal à atteindre. La stéréophonie ne constitue pas une révolution de la technique sonore, mais une évolution nouvelle, un progrès certain, qui nous rapproche encore du moment où tout amateur de musique pourra obtenir à domicile l'impression complète et véritable de l'audition directe d'un orchestre symphonique ou d'un ensemble de musique de jazz<sup>3</sup> ». Le nouveau dispositif permet à l'auditeur de jouer sur le son de l'œuvre écoutée avec une précision et une palette de possibilités (réglage des graves et des aigus, balance...) jusqu'alors inédites. On voit fleurir dans la presse musicale, comme à chaque innovation technique, les rubriques spécialisées destinées à initier les amateurs au nouveau procédé : c'est le cas de la revue *Diapason*, qui ouvre en 1962

(1) Voir par exemple *Salut les copains*, mai et juin 1964, juillet 1966, octobre 1969.

(2) *Salut les copains*, mai 1964.

(3) Pierre Hémarquinier, *La Pratique de la stéréophonie*, Paris, Éditions techniques professionnelles, 1960, p. 4.

une rubrique destinée à l'examen des nouveaux appareils et de leur mode de fonctionnement, rubrique qui perdurera pendant toutes les années 1960. La même préoccupation technique se retrouve dans les revues consacrées au rock : *Best* crée ainsi en avril 1970 une rubrique dédiée aux nouveaux appareils stéréophoniques. On remarquera que la perception du nouveau dispositif technique par l'amateur de rock ne diffère pas de celle du mélomane classique, signe d'une sensibilité commune aux différents groupes de discophiles : pour l'amateur de rock, l'intérêt de la « stéréo » [*sic*] est en effet de « restituer, dans un salon relativement exigu, l'image exacte de l'environnement de la salle de concert<sup>1</sup> ». Si la croissance du marché avait donc pu laisser penser que la technique avait disparu de l'horizon de l'amateur de disque, la stéréophonie et les innovations qui la suivront, viennent opportunément rappeler que la maîtrise technique, tout en ayant progressivement abandonné ses accents scientistes, s'est définitivement établie au rang d'invariant de la culture discophilique.

Au cours des années 1960 arrive également à maturité une dimension majeure de la nouvelle sensibilité musicale, largement issue de l'irruption de la technique : l'importance accordée au paramètre « son ». Là encore, c'est avec l'enregistrement électrique que cette préoccupation a émergé, symbolisée entre autres par l'apparition de l'appareil amplificateur permettant de moduler le volume sonore. Mais de multiples indices concordent pour faire de la décennie 1960 et du développement de la stéréophonie un moment décisif dans l'affirmation de ce paramètre : la tenue en 1958 du premier festival du son ; la création en 1964 de l'Association française des chasseurs de son, dont l'objectif est de « s'intéresser à la pratique de l'enregistrement

sonore sous toutes ses formes<sup>2</sup> » ; la promotion du volume sonore au rang d'argument de vente pour les nouvelles chaînes hi-fi<sup>3</sup> ; l'attention portée par les chroniqueurs de disque à la notion de son<sup>4</sup> ; enfin l'élaboration par les compagnies discographiques d'une stratégie de signature sonore permettant à la fois d'identifier un style musical, le label qui en constitue le support commercial, mais également une communauté d'auditeurs rassemblés autour d'un son spécifique. La première compagnie explorant méthodiquement cette voie est l'américaine Tamla-Motown, fondée en 1960. Son succès immédiat repose sur « son équipe de compositeurs et arrangeurs<sup>5</sup> » et sur la supervision directe de toutes les séances d'enregistrements par le directeur de la compagnie. Il en résulte, quels que soient les groupes enregistrés, une unité qui donne naissance au slogan de « Motown *sound*<sup>6</sup> », qui fait rapidement le tour du monde et suscite des émules chez les professionnels du disque. La pratique de la signature sonore se poursuivra dans les années 1970, comme l'illustre le cas particulièrement significatif de la com-

(2) *Diapason*, janvier 1964.

(3) Voir par exemple ces publicités pour des amplificateurs : « J. Collyins passe le mur du son » (*Rock et Folk*, mars 1970) ; « Parlons puissance ! » (*Rock et Folk*, avril 1970) ; « Puissance démentielle » (*Rock et Folk*, mai 1970) ; « Enfin un ensemble de basses qui tient la puissance » (*Rock et Folk*, février 1971).

(4) Deux exemples parmi d'autres : « Il existe maintenant un style Donovan. En quoi consiste-t-il ? D'abord il règne à travers tout le disque une atmosphère un peu irréelle, très vaporeuse, bien souvent d'inspiration orientale et qui rapidement vous transporte dans une sorte de rêve assez inhabituel. [...] Les arrangements, terriblement nouveaux, démontrent un bel effort d'invention : on retrouve mélangées guitares électriques, clavecins, cuivres, harpe et le fameux sitar indien. [...] On comprend maintenant ce qu'entendait Don lorsqu'il parlait d'"expérimentation de sons"» (*Rock et Folk*, janvier 1967) ; « Les petits malins qui croyaient voir en Chicago un repiquage bâtarde de Blood, Sweat & Tears, seront obligés de convenir qu'il n'en est rien. Chicago a un son bien personnel, des formes de construction musicales qui ne doivent rien à personne. [...] Une étonnante maturité, une totale maîtrise des sons, un extraordinaire esprit de cohésion définissent ce groupe dont on ne parlait pas il y a un an » (*Best*, avril 1970).

(5) *Rock et Folk*, janvier 1967.

(6) *Ibid.*

(1) *Best*, avril 1970.

pagnie allemande ECM, spécialisée dans les musiques improvisées post-free jazz, et qui fonde toute sa stratégie artistique et commerciale sur la notion de perfection sonore<sup>1</sup>.

À l'évidence, l'historicité des phénomènes musicaux constitue une direction de recherche digne d'être poursuivie et précisée. L'histoire de l'enregistrement sonore est de ce point de vue l'un des meilleurs observatoires pour analyser les mutations du rapport au son en général, et à la musique en particulier, à l'époque contemporaine. Pour bien mettre en relief ces mutations, cette histoire doit être envisagée sur un long 20<sup>e</sup> siècle remontant bien en amont de la coupure traditionnelle de 1914. Par ailleurs, elle nécessite la prise en compte de l'importance des dispositifs techniques, jusqu'ici largement négligés par l'histoire culturelle<sup>2</sup> ; prise en compte nécessaire, non seulement pour mieux connaître les innovations qui ont jalonné l'histoire de l'enregistrement (phonographe, gramophone, 78 tours, enregistrement électrique, microsillon, stéréophonie, bande magnétique, disque compact...), mais aussi, plus largement, parce que l'appareillage technique est sans doute la manifestation la plus concrète de la mutation du rapport au temps qui émerge à la fin du 19<sup>e</sup> siècle et se traduit par des formes renouvelées de l'écoute musicale. La conscience (ou l'illusion) d'un temps maîtrisé par la technique a probablement constitué, dans l'esprit des premiers amateurs de disque, un moyen de s'approprier l'œuvre musicale, d'établir avec son créateur une proximité plus grande que l'audition directe et d'augmenter la jouissance esthétique qui résulte de son

audition ; elle est sans doute essentielle pour comprendre le succès du disque et son inscription dans l'univers culturel occidental. L'appareillage technique constitue un aspect fondamental des nouvelles normes d'écoute qui se cristallisent dans l'entre-deux-guerres et resteront en place, pour l'essentiel, jusqu'à la fin des années 1990, perdant au cours des Trente Glorieuses, leur habillage scientifique hérité de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. L'essor de l'internet musical depuis la fin des années 1990 pose un nouveau problème à l'historien : s'agit-il d'une simple innovation à l'égal du 78 tours, du microsillon ou du disque compact ? ou bien constitue-t-il un changement plus radical ? Le foisonnement des nouvelles pratiques d'écoute (notamment le développement du phénomène « *peer to peer* », caractérisé par l'échange des fichiers MP3 entre particuliers), mais aussi le changement des conditions de production et de diffusion de la musique (dont témoigne notamment le marasme dans lequel est entrée l'industrie mondiale du disque à partir des années 2003-2004), invite à privilégier la deuxième hypothèse. Il est sûr que l'apparition de ce nouveau support, lorsqu'on la compare avec celle du phonographe un siècle auparavant, vient rétrospectivement confirmer la nouveauté du rapport au son qui s'est instauré à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, et la place capitale prise par la technique dans ce nouveau rapport. Dans quelques années ou décennies, il reviendra aux historiens de l'internet de dire si son développement a provoqué, anticipé ou accompagné une rupture semblable.

---

**Ludovic Tournès** est maître de conférences à l'université de Rouen. Il a publié notamment *New Orleans sur Seine* (Fayard, 1999) et *L'Informatique pour les historiens* (Belin, 2005). Il prépare actuellement un ouvrage sur l'histoire de la philanthropie américaine en France et coordonne avec Pascal Cordereix un collectif de chercheurs sur l'histoire du disque. (ludovic.tournes@wanadoo.fr)

(1) Vincent Cotro, « Jazz : les enjeux du support enregistré », *Cahiers de médiologie*, 18, novembre 2004, p. 97.

(2) Voir par exemple les remarques de Jean-Pierre Rioux dans sa conclusion : Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirelli (dir.), *op. cit.*, p. 441-443.