

DISQUE

PAR DAVID VANDIEDONCK

“Applications du phonographe”¹

A.-M. Villon (1894)

“Les applications du phonographe sont nombreuses et variées. Nous allons citer les principales.

1°) *Au lieu d’écrire une lettre, on aura plus tôt fait de la dicter au phonographe, qui reproduira parfaitement le sens et évitera ainsi toutes les contestations sur l’écriture illisible [...] Le destinataire placera le cylindre sur son appareil, et il n’aura plus qu’à écouter. On pourra envoyer ainsi de longs factums, puisqu’un cylindre peut contenir un millier de mots, avec une grande économie de temps et d’argent. Il ne pourra y avoir aucune contestation sur la signature, puisque les intonations, le timbre et l’accent sont complètement reproduits.*

[...] Au Mexique, l’Administration des Postes, pour faciliter la correspondance des gens illettrés, a mis à leur disposition plusieurs phonographes dans chaque bureau. Moyennant une taxe fixe, on peut parler dans l’appareil et faire envoyer le rouleau dans un autre bureau. [...]

2°) *L’appareil servira à apprendre à lire et à écrire aux aveugles nés. Les aveugles de toutes conditions pourront correspondre avec la plus grande facilité, au lieu d’être condamnés à l’Éctygraphie. M. Edison aura rendu un énorme service à ces déshérités de la nature. Il n’y aura que les sourds et les muets qui ne pourront profiter de l’invention.*

3°) *On pourra s’entendre parler, de Paris en Amérique, en Chine, en Australie, etc. Chaque peuple, sans abandonner sa langue propre, aura tout intérêt à adopter une langue universelle pour l’échange des idées avec les autres nations. [...] Déjà un polyglotte distingué de Constance, M. Schleger, a imaginé son Volapük. M. Maldant a proposé un système de langue internationale encore plus simple [...]*

4°) *Le phonographe remplacera avec avantage la sténographie pour l’enregistrement authentique et in extenso des discours d’hommes d’État, des orateurs, des prédicateurs, des avocats, des juges, des conférenciers. Les journaux ne donneraient plus ainsi des comptes-rendus fantaisistes, appropriés à leur politique, à leurs vues, et à leur cause. [...]*

5°) *S’il est possible d’enregistrer tout ce qui se dit, on pourra conserver et entendre à nouveau, un an ou un siècle plus tard, un discours mémorable, un tribun de mérite, un chanteur de renom, etc. [...]*

6°) *Le phonographe sera employé à produire des discours. L’orateur subitement indisposé, le conférencier timide, le politicien ayant peur de recevoir des horions, dicte-*

¹ Villon, A.-M., *Le phonographe et ses applications*, Paris, Bernard Tignol Éditeur, 1894

ront leurs discours à l'instrument sans peur et sans reproche [...]; amené à la tribune, il exposera, avec une imperturbable sûreté, toutes les théories, les vérités, les mensonges et les absurdités qui lui auront été dictés. [...] Les intrépides pourront se multiplier, et faire entendre leur discours, le même jour, dans plusieurs villes à la fois.

7°) Le phonographe [...] apprendra aux enfants l'alphabet. [...] Dans les classes, il servira à faire les dictées. Dans un grand nombre d'écoles des États-Unis, on commence à faire emploi constant du phonographe pour faire l'étude des langues étrangères, afin de bien mettre dans l'oreille des élèves les articulations difficiles.

8°) Le phonographe servira beaucoup à la magistrature assise. Ce sera un excellent greffier et les dépositions ne pourront être altérées. Le récidiviste sera reconnu à sa voix, etc., etc...

9°) Il sera employé par les comédiens pour leur permettre de bien se graver dans la mémoire le véritable accent de leur rôle. Les chanteurs en feront un usage identique. Il remplacera le souffleur qui, souvent, est distrait, au grand désespoir des artistes.

10°) On s'en servira pour reproduire les drames, les opérettes, les opéras-comiques, les grands opéras, les chansons à la mode, les orchestres, les chœurs, etc. Les membres de la famille, assis autour d'un guéridon ou près de la cheminée, entendront, à peu de frais, la musique de l'Opéra, de l'Opéra-comique, du Chat Noir, etc. [...] On pourra se servir du phonographe comme d'un compositeur musical : en tournant à rebours, c'est-à-dire en ramenant le bâti en arrière, sans relever le style, on entend une autre mélodie qui peut être même plus belle que la première.

11°) Le phonographe remplacera la copie dans les imprimeries. [...] Les auteurs eux-mêmes s'en trouveront bien. Plus besoin d'écrire sa pensée, quel rêve ! Les romanciers pourront produire beaucoup, mais beaucoup. L'écrivain technique et scientifique dictera ses ouvrages et se dispensera de les exposer sur le papier, ce qui est assommant. La vulgarisation marchera à pas de géant.

12°) On publiera aussi des livres phonographiés. Écoutons à ce sujet M. Henri de Parville : « On priera un bon lecteur de lire le dernier roman au phonographe. Et les rouleaux phonographiques reproduiront la lecture avec son intonation, ses finesses de diction. Un bon lecteur fera prime. [...] Ainsi se créera un nouveau genre de collaboration bien imprévu. Quelle nouvelle source de revenu pour les éditeurs ! Nous ne sommes pas au bout des surprises que nous réserve l'avenir. Et que d'auditeurs désormais : autant que de lecteurs » [...]

Il se fondera des journaux phonogrammes tels que : Le Petit journal Phonogramme, Le Phonogramme du Temps, et les abonnés pourront lire – pardon ! entendre – les nouvelles sans se fatiguer la vue, au lit, à table, au jardin. Le comble du bien-être, quoi !

13°) Il ne sera pas moins utile dans la vie domestique, pour surveiller les bonnes, valets, employés, etc. Les instructions données verbalement ne s'envoleront plus. [...]

14°) En médecine, l'instrument sera précieux. M. Lichtwitz a déjà montré que le phonographe remplit toutes les conditions d'un bon acoumètre, pour l'examen fonctionnel de l'ouïe. [...]

15°) Dans l'armée, l'usage du phonographe sera également utile. On s'en servira d'abord pour apprendre la théorie, l'instrument ne se fatiguant pas, pourra reproduire les instructions autant de fois que l'exigera l'entêtement des soldats.

Pour la correspondance secrète, on dictera à l'appareil une communication cryptographique. On s'assurera du secret en adoptant un diamètre spécial pour les cylindres de cire et une vitesse déterminée pour l'avancement des opérateurs. [...]

19°) M. Patrick Egar, de New York, a trouvé une utile application du phonographe. Chaque fois qu'il reçoit une somme, il oblige le caissier de la maison à le crier à haute voix devant le phonographe. À la fin de la journée, il est facile de vérifier les comptes, l'appareil ne se trompant jamais. Cette application trouvera son emploi dans les banques, les sociétés financières, les grands magasins, dans les cafés, les restaurants, etc., comme contrôle des sommes versées, marchandises vendues et consommations servies.

20°) M. J. Walter Feukes, de Boston, l'a employé pour recueillir tout ce que l'on peut trouver d'original chez les Peaux-Rouges. Il a phonographié les dialogues, chants, musiques des Indiens Passamaguodies. [...] En tout, M. Walter Feukes a 36 cylindres qu'il va publier en langage ordinaire. Cette tentative sera bientôt suivie par beaucoup d'autres.

21°) Enfin, nous avons réservé pour la fin la description de la poupée-phonographe Edison. [...] Des jeunes filles chantent, parlent, pleurent, rient devant le phonographe et y gravent ce que la poupée devra répéter."

Passer des disques : passé de la musique ?

David Vandiedonck

Maître de conférences,
Université de Lille 3

*Chaque fois qu'un phonographe est vendu,
il fait du bien quelque part*

T. Edison

Au cours du XXe siècle – des années 20 aux années 80 – s'intéresser au disque revenait à étudier l'évolution des supports d'enregistrement et de diffusion de la musique, les crises et les innovations d'une industrie de programmes. En revanche, à la fin du XIXe siècle, le phonographe naissant laissait entrevoir une multitude de perspectives ouvertes par la possibilité enfin acquise d'enregistrer le son : le rouleau d'Edison réalisait soudain un télescopage inédit entre la transmission orale et la transmission écrite et promettait une recomposition des modes de transmission des savoirs et d'accès à la mémoire. Du gadget au support d'éternité, de la poupée parlante au journal phonographique, du livre-audio au dictaphone, du répondeur téléphonique aux disques de musique... chaque texte sur le phonographe ajoutait son cortège d'innovations¹. La plupart d'entre elles feront long feu ou se redistribueront sur les médias à venir, mais la musique qui ne pourra bientôt plus se détacher de ces supports de cire ou de plastique est le plus souvent à peine évoquée². Aujourd'hui, le numérique a de nouveau fragmenté la relation support/usage qui unissait rigoureusement disque et musique pour faire

¹ J. Perriault (in *Mémoires de l'ombre et du son*, Flammarion, Paris, 1981) cite notamment : J. Janssen, sur le phonographe de M. Edison, CRAS, séance du 15 avril 1889 ; G.E. Gouraud, « Le nouveau phonographe d'Edison », CRAS, in *l'exposition de Paris de 1889*, 1er juin 1889, n° 14 ; G. de Bugraff, « les applications du phonographe », in *Magasin pittoresque* 1890, p. 43 ; Th. du Moncel, *Le microphone, le radiophone et le phonographe*, Paris, Hachette, 1882. ; P. Giffard, *Le phonographe expliqué à tout le monde*, Paris, Petite bibliothèque à un franc, Maurice Dreyfus, 1878. Au texte de A.-M. Villon proposé ici, on peut également ajouter *La Revue du Phonographe Edison*, Paris, Bruxelles, 1907-1911.

² P. Flichy (in *Une histoire de la communication moderne*, La Découverte, Paris, 1991) montre que si l'évidence d'une demande pour le phonographe comme support musical nous apparaît a posteriori, il s'agit plutôt « d'une niche d'usage potentiel, fruit d'une évolution des mentalités et des modes de vie » (p. 103), préparée notamment par le développement de la pratique musicale à domicile.

entrer la multitude multi-médiatique sur la surface d'inscription du disque optique, CD, CD-Rom, CD-I, Mini-Disc, DVD...

Au début du XXI^e siècle, s'intéresser au disque semble conduire directement au diagnostic de sa disparition... L'enjambement des siècles nous fait passer de l'enregistrement sonore à l'enregistrement musical, de la naissance d'un support à sa mort annoncée. Ces resserrements de perspectives seront menés ici à partir du secteur de la musique classique. Dans ce parcours, enjeux historiques et enjeux contemporains dérouleront leur contrepoint à travers une densité thématique qui appellerait des développements mahlériens qui nous sont ici interdits.

À l'écoute du monde

On retrouve dans la cire des rouleaux phonographiques certains échos des espérances que Condorcet formulait autour de l'imprimerie : le développement d'une langue universelle, la pacification de la planète et la démocratisation du monde. A.-M. Villon dessine la carte d'une Atlantide aux dimensions de l'univers : «*On pourra s'entendre de Paris en Amérique, en Chine, en Australie*». Chacun enregistrera ses idées, les donnera à entendre à ses semblables, le phonographe résolvant la cacophonie de Babel dans l'harmonie d'une langue unique¹ : c'est d'ailleurs au moment où la voix peut être démultipliée que se formalise la forme la plus achevée et la plus vivace d'une langue universelle à travers l'Esperanto dont l'usage, si l'on suit A.-M. Villon, devra s'imposer compte tenu des développements techniques de la phonographie. Hormis les sourds (!), chacun bénéficiera des bienfaits du phonographe (démocratisation des savoirs, accès pour tous à la culture...). Dans cette *chat room* universelle, l'imprimé, le rouleau phonographique ou l'e-mail, ne sont que les supports intervertibles du même fantasme. Le premier des dix commandements proposé par D. Wolton² pour un désenchantement des nouveaux médias résonne pour Internet comme pour le phonographe : pas plus qu'il ne peut remédier à la *confusio linguarum*, le nouveau média ne saurait prendre en charge et résoudre les problèmes de communication humaine et sociale³.

L'enregistrement du son déplace l'écriture de la main à la bouche, permettant d'entrevoir (comme certaines promesses actuelles) une

¹ Voir U. Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Seuil, Paris, 1994.

² D. Wolton, *Internet, et après ? Une théorie critique des nouveaux médias*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 2000.

³ Mais on peut brouiller les pistes en ravivant quelques versions mythiques de l'universel musical (voir G. Boudinet, *L'universel en musique, fugues et variations d'un savoir*, Publisud, Paris, 1995) qui désignent la musique comme la langue première, instrument d'une « communication originelle que les découpages de la parole ont dissipée ». Le phonographe, en démultipliant la diffusion musicale, pourrait ainsi rétablir l'harmonie prébabélique.

« ré-oralisation » de la transmission, des échanges, de l'accès aux informations, aux savoirs. Le raccourci et l'occultation des problèmes de transmission (le seul barrage vient de l'écrit !) se manifestent parfois de façon radicale : « *L'écrivain technique et scientifique dictera ses ouvrages et se dispensera de les exposer sur le papier, ce qui est assommant. La vulgarisation avancera à pas de géant* ».

A.-M. Villon imagine les effets possibles à court terme de la superposition des deux supports de mémoire concurrents : l'acclimatation des anciens usages au nouveau support et l'émergence de nouvelles pratiques conduiront à un glissement du papier au phonographe. Si le phonographe est parfois considéré comme un auxiliaire de l'écriture, complétant, court-circuitant ou s'insérant dans les « parcours » de l'écrit, il semble *in fine* devoir s'imposer contre le livre. Dans un autre chapitre de son ouvrage, A.-M. Villon imagine que l'on vendra bientôt des rouleaux phonographiques « *à ceux qui possèdent un phonographe, absolument comme on vend des livres à ceux qui savent lire* ». Ceci s'accompagnera d'une transformation des bibliothèques et des librairies : « *sur les étagères, on ne verra qu'un amas de cylindres en cire ou en métal, étiquetés et numérotés* ».

À la fin du XIX^e siècle, l'alphabétisation est un vaste chantier qui vient de s'ouvrir. Dans ce contexte, si Camille Moreel¹, considérant le rôle de la presse, estime que « *le Petit Journal et ses imitateurs ont aidé les Français à apprendre à lire* », car « *faire l'effort de déchiffrer en annonçant une dizaine de mots pour découvrir un fait nouveau, c'est satisfaisant et surtout, c'est possible sans fatigue* », le phonographe, lui, ouvre une brèche entre l'oral et l'écrit. De la transmission scolaire à l'information médiatisée, l'organisation autour du livre et de la culture de l'écrit est ainsi recomposée phonographiquement.

Symétriquement, l'écriture des sons apparaît aussi comme l'exercice d'un contrôle, l'expression du *surveiller et punir* foucauldien : à la fois enregistrement des comportements individuels et instrument de discipline. De l'école à l'armée, le phonographe construit un système de discipline automatisée ; pour les caissiers des banques et des commerces, pour le personnel de maison, il est instrument de contrôle. On entrevoit dans ces lignes le plan d'une société placée sous écoute généralisée, construit sur un modèle « panacoustique », équivalent auditif du panoptique, où chacun est surveillé, dominé constamment par un réseau de discipline et de contrôle. Répétant ordres et consignes, le phonographe fait entendre « *La Voix de son Maître* »... Fidélité à double sens comme celle du chien de la fameuse publicité EMI : fidélité telle *de* l'enregistrement qu'elle impose la fidélité à l'enregistrement.

¹ Camille Moreel, *1880 à travers la presse : dialogues et démocratie*, L'Harmattan, 1998.

Reproduire ou dupliquer

Au fil du texte enregistrement et transmission se télescopent. Ces frictions s'expliquent sans doute en partie par le blocage technique qui empêche alors la diffusion de masse du phonographe : chaque rouleau était un original¹, l'empreinte unique et fragile, reproduite mais échappant à la duplication. L'enregistrement phonographique permet une mise en rapport – présentée sur le mode fantasmé de la relation directe, du message non construit mais donné brut – entre deux lieux et deux temps. Le paléophone imaginé par C. Cros fait parler les morts : il est, après l'écriture, la peinture ou la photographie, le support du souvenir, faisant revivre les témoignages précieux d'instant volés au temps. La fin du XIXe siècle, à travers la photographie et le phonographe (Daguerréotype acoustique, comme dit Nadar), enrichit la généalogie des prolongements externes et technicisés de la mémoire. La fixation du son en assure la transmission : mémoire, mais aussi courrier ou journal phonographique, moyen d'être ailleurs en restant sur place.

La limitation provisoire de la reproduction de la gravure originale garantit une authenticité à deux niveaux : fidélité du procédé technique d'inscription (les accents, les intonations sont parfaitement reproduits) et caractère unique du document produit. La qualité indicelle du disque – comme trace de ce qui a été dit – fonde dans le même temps son authenticité et son pouvoir de commémoration, renvoyant au « *ça a été* » barthésien de la photographie.

La neutralité de la technique et la fidélité de la gravure, naïvement attribuées sans appel au phonographe, permettent son utilisation dans le domaine scientifique, juridique ou financier. Naïveté d'ailleurs vivace, car c'est cette même transparence de la technique qui est convoquée aujourd'hui pour garantir l'authenticité des reconstitutions historiques de musiques anciennes ou pour permettre le transport immédiat des musiques traditionnelles².

A.-M. Villon, tout en se référant à ces caractéristiques de l'archive unique, entrevoit les potentialités d'un support orienté vers un marché de masse à travers le développement d'une industrie de programmes. Cependant, lorsqu'il envisage une diffusion qui délocalise la réception, il bute : le transport des sons semble toujours devoir emprunter le détour de l'inscription. Son idée du journal phonographique se fluidifiera dans la radio, comme le rêve d'ubiquité réalisé qui permet à l'orateur d'être « partout à la fois ». En dépit des débuts du téléphone, le transport des sons est essentiellement appréhendé à travers la distribution de supports physiques : le téléphone peut éventuellement servir d'intermédiaire entre deux supports (rouleau/rouleau ; rouleau/support papier), mais son invention est

¹ P. Flichy (*op.cit.*), analyse la concurrence entre le rouleau d'Edison et le disque de Berliner et les raisons de la victoire de ce dernier.

² Voir E. Da Lage-Py, *Des chants au monde*, thèse de doctorat en SIC, Paris VIII, 2000.

encore trop récente pour permettre de penser, sur son modèle, une approche de la diffusion appuyée sur un dispositif en réseau.

Les usages, plus attachés à une logique de conservation que de diffusion, investissent donc de façon inadéquate le phonographe des fonctions de la radio. Si l'auteur voit juste quant à la médiatisation du sonore, il se trompe de média.

En 1891, T. Edison voyait l'utilisation du phonographe pour l'enregistrement et la diffusion de la musique comme une menace pour les hautes missions de son invention. P. Flichy¹ montre comment au cours des années 1890 s'opère le virage radical qui va imposer cet usage frivole... Cependant, il ne s'agit pas ici de refaire l'histoire des évolutions techniques mais de montrer, en ayant comme point de fuite la dématérialisation annoncée des supports musicaux, comment le rapport à la musique s'est inscrit, pendant un siècle, dans le disque.

Aux sons de la musique

Le musicien de jazz apprend ses standards auprès des disques, l'éthnomusicologue fait du disque la partition des musiques traditionnelles, le DJ interprète sa collection de vinyles... autant de pratiques qui déplacent le rapport à l'écrit et aux supports de la mémoire musicale, mais qui marquent aussi de nouveaux registres d'écoute.

On pouvait voir et entendre à l'exposition *Sounds and Files* organisée au printemps 2000 à Vienne une platine conçue pour lire la musique à reculons. Le texte de A.-M. Villon tend déjà l'oreille vers cette plasticité du son enregistré : le phonographe d'Edison permet de ralentir, d'accélérer, d'inverser le défilement du son. Si ce jeu sur le temps qu'opère la machine parlante (dans sa double fonction de machine à écrire et de machine à lire) permet à l'écriture phonographique de remplir une fonction cryptique (message codé dont la clef se trouve dans le diamètre et la vitesse de défilement du rouleau) il rend surtout envisageable une poétique de la matière sonore enregistrée.

À partir des années 1950, de la musique concrète aux musiques électroniques, les supports d'inscription sont aussi devenus des instruments de création. L'écriture de l'interprétation redéfinit l'écriture musicale : musiques sans papier, les musiques de la reproculture font corps avec les supports et les objets techniques. La partition, support transactionnel entre le compositeur et l'interprète, disparaît et la musique se joue dans sa création. Ses instruments ne produisent plus seulement des sons, ils sont sons, agencés, superposés, comprimés, dilatés, répétés, transposés... Les synthétiseurs, sous la forme d'instruments à clavier – accommodation des anciens modes de production des sons et des sons in-ouïs – disparaissent au profit d'« instruments virtuels », d'interfaces et de logiciels ou demeurent

¹ P. Flichy, *op. cit.*

les témoins d'une archéologie du son électronique. Le collage sonore des musiques électro-acoustiques et électroniques présuppose une écriture du son et une généalogie de cette écriture à décrypter dans les *samples* qui tissent une « intertextualité sonore ».

La musique peut être plus belle encore si elle est jouée à reculons... La proposition aberrante de A.-M. Villon – d'autant plus aberrante qu'elle intègre la notion de plaisir dans cet usage déviant du phonographe – introduit ainsi une percée immense dans l'approche du son et dans la perception musicale, dynamitage dont la réalisation effective débutera 75 ans plus tard.

Une mémoire de l'écoute

Dans le secteur classique, l'auditeur expert tel que le concevait T.W. Adorno, était du côté de la partition, de la lecture ou de l'écoute analytique des œuvres, il est mis en concurrence avec une autre forme d'expertise strictement phonographique. Dans le secteur théâtral, H. Becker, souligne la place centrale – à tous points de vue – du public assidu et pointe en même temps le rapport entre le texte et la performance scénique, la confrontation d'interprétations variées donnant à ce public assidu la possibilité de « *se faire une idée plus juste de ce que permettent les interprétations conventionnelles de ce texte, et, généralement, de ce qu'autorisent les textes du même genre* »¹. De la même façon, l'expert-phonographique dégage la part de l'interprète et de l'interprétation dans l'œuvre jouée. Sans accéder à l'œuvre elle-même – l'œuvre musicale ne peut être saisie qu'à travers ses objets, corps et supports – il entrevoit un champ de possibles. L'écriture analogique de l'interprétation forge son historicité, illustrant la partition tracée par L. Quéré entre la société historique et la société « sans histoire ». L'enregistrement fait apparaître « *le surplus disponible créé [...], explicité, thématiqué, objectivé de façon à rendre sensibles des possibilités de choix et d'alternatives* »², brisant la seule reproduction des possibles déjà singularisés. En la fixant dans la cire et en permettant une accumulation, l'enregistrement fait émerger l'action transformatrice des interprètes. Jusqu'à la fin du XIXe (et encore pendant le premier tiers du XXe), l'interprétation des œuvres du passé était calquée sur les critères esthétiques des nouvelles créations. Sous l'action de l'enregistrement et de l'isolement de la création musicale contemporaine (l'un pouvant expliquer en partie l'autre³), les compositeurs ont été détrônés de cette position surplombante : les interprètes ont organisé seuls⁴ une

¹ H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, coll. « Art, Histoire, Société », 1988, p. 71.

² L. Quéré, *Des miroirs équivoques : Aux origines de la communication moderne*, Aubier, coll. « Babel », Paris, 1982, p. 42.

³ Cf. notamment J.-M. Menger, « De la division du travail musical », in *Sociologie du travail*, n° 4, 1983.

⁴ Une solitude relative, puisqu'elle s'appuie sur les éditeurs de partitions et de disques, le public, etc.

mémoire musicale à laquelle l'auditeur de disques accède et qu'il structure en retour (le maintien des disques aux catalogues, l'organisation des collections et rééditions dépendant avant tout des ventes).

A.-M. Villon souligne que le phonographe permet une autoscopie des chanteurs, acteurs ou hommes politiques. Ce « test acide », comme le définit J. Perriault, détache la voix du corps¹ : l'homme après s'être regardé voir à travers la photographie peut s'entendre parler ou chanter. Les musiciens ont dû faire l'apprentissage de la phonogénie, un apprentissage qui définit aussi une nouvelle pratique du concert (pour les musiciens autant que pour les spectateurs) et les éléments d'une discomorphose de la musique vivante. Dans ce rapport à la musique et au corps saisi à travers l'enregistrement, le « cas » du pianiste G. Gould est exemplaire : chez lui l'opposition disque/concert active l'opposition corps/esprit. Le corps faillible² ne peut projeter fidèlement, dans le temps du concert, une pensée musicale accomplie. Comme l'orateur décrit par A.-M. Villon qui déserte la tribune pour laisser parler le phonographe, G. Gould, en se retirant de la scène, mettait les ressources, les performances et l'écran de l'enregistrement entre lui et le public, tirant les conséquences ultimes de sa croyance en la supériorité de la communication technicisée : position défendue – avec beaucoup moins de talent et de conscience – par les chantres des nouvelles technologies. L'enregistrement devant permettre une relation « directe » entre le musicien et son public, le dispositif technique s'efface dans cette connexion.

Avant le disque, l'évolution de l'interprétation, partout visible et audible, n'est jamais vue ou entendue. Les traductions successives des partitions qui transforment au cours des siècles des œuvres pour clavecin en œuvres pour piano, l'orientation des évolutions de la facture instrumentale, les changements sociaux qui accompagnent l'évolution du concert et des salles de spectacles... sont autant d'indices partiels permettant d'accéder à une connaissance sur les glissements successifs du style d'interprétation, mais le phonographe court-circuite cet assemblage d'indices pour une archéologie du goût, en permettant d'interroger l'écoute par l'écoute. Les musiciens accèdent à une écoute réflexive de l'acte subjectif d'interprétation.

Le disque décharge l'interprétation du mouvement continu et collectif de sélection-actualisation-répétition des œuvres, "l'écriture de l'interprétation" assurant la séparation du présent et du passé, du flux

¹ Comme le montre J. Perriault (op.cit.), C. Cros imaginait initialement le phonographe comme une « prothèse » à l'usage des muets leur permettant de disposer d'un répertoire de phrases enregistrées.

² Corps refoulé, qui pourtant s'inscrit phonographiquement à travers le chant irrépressible de Gould, logorrhée en constante surimpression contrapuntique, à travers aussi les grincements de la chaise délabrée qui l'a suivi dans tous ses enregistrements, échos d'une relation impudique avec le piano.

et du stock. L'œuvre est réalisée en dehors d'une actualisation *hic et nunc* de son matériau, l'interprétation et l'œuvre s'autonomisent.

La résistance du support

L'histoire de l'écriture retrace l'évolution conjointe des supports, du langage et de l'écriture elle-même. De même, un siècle de phonographie relie les innovations techniques et le renouvellement stylistique, du jazz aux musiques électroniques, de la tradition romantique au renouveau baroque. Le disque répète en accéléré l'histoire des supports d'écriture. On passe ainsi de l'inscription au stylet dans la cire à l'enregistrement numérique, du rouleau comparable au *volumen* (imposant une lecture linéaire au fur et à mesure du déroulement du manuscrit) au CD présentant certaines caractéristiques du codex (sa pagination – ou plutôt « plagination », son index...) ; on suit le même mouvement de repli du support dont la surface et le coût tendent de plus en plus à se mesurer en octets.

Cependant, plus la perspective de la dématérialisation des supports se rapproche, plus les supports résistent. Dans le secteur classique, la sortie de nouveaux disques se poursuit à une cadence effrénée et, surtout, l'enrobage des disques n'a jamais été aussi soigné. Faut-il y voir les derniers soubresauts d'un secteur livrant ainsi son chant du cygne comme nous invite à le penser A. Manguel ? Pour le phonographe, comme pour les autres médias, «*avant la plupart des grandes modifications techniques, l'application technique précédente connaît un développement, une exubérance de dernière minute* »¹.

Face au boîtier standard qui a emballé pendant dix ans la quasi totalité des CD, des objets soignés, chaque fois différents, suscitant le plaisir de la manipulation, de la possession, sont apparus et se sont multipliés, faisant de l'objet technologique banalisé un objet esthétique. Ceci vient rappeler aussi qu'il y a déjà une cinquantaine d'années que le disque est un support multimédia associant de la musique, du texte, des images... D'ailleurs, bon nombre de Cédérom musicaux ne sont que le transfert, sans transposition, des livrets papier sur écran d'ordinateur. Le CD classique trouve donc tardivement le chemin des pochettes et coffrets soignés qu'avait connu le microsillon. Au moment du passage du microsillon au CD, les artistes pop ou rock avaient regardé avec nostalgie l'espace de création graphique – indissociable de l'esthétique de ces musiques – passer de 30 à 12 cm² et avaient tenté de trouver un autre traitement graphique du support. Dans le répertoire classique, on a continué à faire comme avant mais en plus petit... et ce n'est que depuis quelques années qu'une recherche graphique originale et en adéquation avec les caractéristiques formelles du CD est apparue : disques-livres ou livres-disques,

¹ A. Manguel, *Dans la forêt du miroir : Essais sur les mots et sur le monde*, Actes Sud, Paris, 2000, p. 308.

albums de photos et de sons qui permettent à l'auditeur de « toucher » la musique et d'être touché en retour.

La concurrence entre les anciens supports et les nouveaux s'inscrit dans une succession de négociations, de frottements, de réactivations dont témoignent, par exemple, le retour du microsillon pour des tirages limités prestigieux d'enregistrements de musique classique et son maintien dans les musiques électroniques comme « partition » pour les platines autant que comme support de diffusion. Dans cette concurrence, la qualité des éléments para-musicaux et la capacité des éditeurs à ne pas réduire le disque à une simple surface d'impression du son détermineront les chances de survie du disque et de ses successeurs.

Cependant, l'intensification du débat sur le support peut masquer aussi la question plus essentielle encore des contenus. L'évolution de l'offre de programmes depuis 15 ans¹ – marquée par une stratégie de réédition massive noyant les nouveautés au lieu d'assurer un équilibre économique et artistique – entraîne en effet inmanquablement de réelles inquiétudes en ce qui concerne les politiques de contenus pour les nouveaux supports². Comme le note A. Pichevin : « *Les majors pourraient être tentées de différer encore les investissements nécessaires pour combler le besoin de renouvellement artistique dont souffre le marché en essayant de sur-rentabiliser toujours plus leur catalogue par ces nouveaux canaux* »³.

Ce danger est bien plus direct que le piratage, la copie domestique des CD ou la dématérialisation qui ne constituent pas des menaces significatives ou imminentes pour le secteur classique (et contre lesquels des parades techniques et juridiques sont envisageables). La conduite d'une politique innovante dans ce secteur peut apparaître d'autant plus vaine aux yeux des éditeurs dans la mesure où le répertoire classique compte aujourd'hui pour moins de 7 % du chiffre d'affaire du secteur : le nombre global d'unités vendues n'atteint pas celui d'un seul album de la chanteuse Céline Dion...

Après une tentative de conversion du catalogue sur des nouveaux supports, une raréfaction de l'offre dans le répertoire classique pourrait alors intervenir, limitant ce secteur à quelques grosses productions réalisées par les majors qui assureraient aussi l'exploitation en ligne des catalogues d'archives du XX^e siècle : stade ultime d'une logique de reproculture. Nous aurons alors à reconsidérer la place des indépendants dans la construction de l'offre.

¹ Voir D. Vandiedonck, *Qu'est-ce qui fait tourner le disque classique ?*, PUS, Villeneuve d'Ascq, 1999.

² Cf. B. Miège, *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*, Grenoble, PUG, 2000.

³ A. Pichevin, *Le disque à l'heure d'Internet : L'industrie de la musique et les nouvelles technologies de diffusion*, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », Paris, 1997, p. 233.

“Faire un @lbum” ?

Alors que le progrès technique ne cesse de réduire, de dissoudre les intermédiaires, se projetant toujours dans l'illusion d'une immédiateté oscillant entre magie et télépathie, on repeuple dans le même temps l'« empire du milieu », les espaces interstitiels de la médiation. La prolifération des discours et des écrits sur la médiation agit comme un réactif, troublant la transparence des échanges dans un précipité qui prend à rebours la dissolution des médiateurs¹.

Les maisons de disques, les disquaires, les critiques musicaux, les médias généralistes, *etc* sont des « passeurs »² qui organisent la rencontre entre les œuvres et les publics alors que la musique se perd dans le bruit d'Internet : Vivaldi y est simultanément, et sur un même écran, un compositeur, un programme de traitement des déchets par vitrification, un hôtel, un logiciel, une page sur la relaxation... Si le nombre restreint de références effectivement diffusées par un circuit de distribution extrêmement concentré constitue aujourd'hui un barrage refoulant une part importante de l'innovation artistique, Internet pose, autrement mais de façon aussi aiguë, la question du référencement et de l'accès aux programmes enregistrés.

Internet peut, comme le pense A. Pichevin, accroître la visibilité des labels indépendants en faisant sauter le verrou de la distribution. Certains (comme K617) tentent en effet de répondre à la question de la diffusion de leurs disques par le biais d'un catalogue en ligne et de la VPC. Internet peut conduire rapidement à un éclatement de l'offre, permettant à la fois le développement d'artistes auto-produits, et la vente des catalogues des *majors*. Mais dans cet éclatement, comment peut se recomposer un rapport à la musique ? Peut-on flâner dans des listings ? Peut-on succomber à l'imprévu entre deux doubles-clics ? Sur Internet, la requête formule le désir, les chemins de traverse sont trop ou trop peu balisés, et le resteront, même avec des moteurs de recherche autrement performants et précis que ceux d'aujourd'hui...

La concentration de la distribution risque de se reporter sur des espaces commerciaux identifiés au niveau de la page de lancement des pourvoyeurs d'accès³, sur quelques sites spécialisés comme *la Fnac* ou *Bol*, déplaçant sans la résorber cette concentration et la visibilité des indépendants sur Internet continuera de se perdre dans une hiérarchisation concassée des informations. Il faudrait que les petits

¹ Précipité qui peut aussi cacher une autre dissolution plus radicale, celle de la pensée, comme le souligne B. Latour (*La def de Berlin*, La Découverte, Paris, 1993) : « Le mot de médiation, bien utile, peut devenir aussi l'asile de l'ignorance selon le sens qu'on lui donne. ».

² Passeurs actifs d'un sens qui n'est plus seulement transporté mais en même temps reconstruit et traduit.

³ La fusion AOL-Warner préfigure la généralisation de ce type d'intégration-restructuration.

labels se rassemblent dans des « ruches » ou des « portails » thématiques assurant le lien vers leurs propres sites, attentifs aux questions de référencement, négociant l'insertion de liens sur des sites non-musicaux mais s'adressant potentiellement aux mêmes publics (ciblage de profils de consommateurs)... Cela conduirait à une redéfinition de la distribution non à une disparition. Par ailleurs les disquaires, sous leur forme physique, ne sont pas appelés à disparaître. Ils continueront – à moyen terme – à commercialiser, sous une forme ou sous une autre, des supports édités. En effet, la course entre les performances techniques d'Internet et des supports enregistrés contribue encore à préserver ces derniers de la disparition : alors que le son sur Internet est encore assez loin de la qualité d'un CD, le DVD (enregistrement multicanal et image numérique) diffère encore le point de rencontre renvoyant Internet à ses balbutiements techniques¹. À plus long terme, que l'activité des disquaires consiste à diffuser des supports édités ou à réaliser pour les clients des copies de fichiers – changement qui redéfinit toute l'organisation de la filière et que nous ne pouvons/voulons pas traiter ici – la fonction centrale du lieu de cette activité demeure : lieu d'échange, de contact, de lien, de conseils... C'est sur le modèle des disquaires « physiques » que les disquaires « virtuels » devraient être conçus pour que se développe aussi un commerce électronique, lequel ne propose encore aujourd'hui qu'un piètre simulacre du lien affectif que tisse la musique avec son public à travers ses supports.

Depuis onze siècles, la partition musicale inscrit la musique dans l'ordre du virtuel, ce qui rend essentiels les objets et les corps qui lui permettent de prendre chair. Lorsqu'un artiste « fait un album », on voit jouer ensemble tous les acteurs qui co-construisent le secteur musical : faire disparaître le disque, c'est devoir redéfinir tous les jeux de pouvoir symbolique, les enjeux artistiques, techniques, économiques... qui s'organisaient autour de lui, c'est recomposer toute l'organisation d'un monde de l'art. Accroché à sa discothèque comme à sa bibliothèque, on se perd dans l'exercice pourtant stimulant de la divination critique qui laisse transparente la difficulté (la résistance) – surtout dans le domaine du sensible – à penser les usages des médias en préfiguration en dehors des catégories d'usages de nos propres médias.

¹ Mais ces évolutions risquent aussi de marginaliser davantage encore le secteur classique. Le mariage de l'image et du son, sur lequel repose l'avenir des supports édités et l'avenir multimédiatisé de la musique semble en effet ne pas pouvoir y être consommé. Le coût de production a toujours constitué un barrage pour le développement de produits audiovisuels, le secteur classique se contentant la plupart du temps de proposer des programmes vidéos sur des titres a priori « pré-vendus » ou à partir de documents d'archives. Cette tendance devrait être renforcée avec le DVD Vidéo. Pourquoi investir systématiquement dans des projets multimédias quand les supports audio sont déjà difficiles à amortir ?