



Revue *Hybrid*, n° 1

« Patrimoines éphémères »

De la constitution d'un patrimoine à partir d'artefacts éphémères : l'exemple du disque vinyle

Marc Kaiser

Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris 8 (laboratoire CEMTI), Marc Kaiser s'intéresse à l'étude des médias et de la culture. Ses recherches portent plus particulièrement sur les scènes locales en France et à l'étranger, et sur les politiques publiques liées aux musiques populaires. Il a été chercheur associé au département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France pendant trois ans, ce qui lui a permis d'exploiter un fonds d'archives inédit sur l'industrie phonographique française.

Résumé : avec l'essor d'un nouveau support en lien avec l'émergence de nouvelles cultures musicales, les modes de production vont se transformer et les usages évoluer au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. Les institutions de patrimonialisation ont donc dû reconsidérer leurs modes d'actions, en particulier dans le cadre du dépôt légal des phonogrammes. Et lorsque les productions, dans le domaine des variétés, vont croître de manière exponentielle, un ensemble de questionnements plus larges sur le statut des enregistrements sonores apparaîtront au sein des institutions et dans les espaces publics et politiques. Ils ne vont en fin de compte acquérir le statut d'œuvre artistique et culturelle qu'à la suite du rapprochement entre le directeur de la Phonothèque nationale et le Syndicat des éditeurs phonographiques, autour d'une politique de redéfinition du disque vinyle.

Mots-clés : dépôt légal, disque vinyle, formats, patrimonialisation, rock 'n' roll, variétés.

Texte intégral (format PDF)

Pour aborder la question de ce qui fait patrimoine dans le cas de dispositifs numériques éphémères, un détour historique sur les logiques de conservation datant de « l'avant-numérisation » est pertinent à plus d'un point. En prenant pour exemple le disque vinyle, il s'agit d'abord de rappeler comment l'essor d'un nouveau type de support, en lien avec de nouvelles esthétiques musicales, est

venu bouleverser les stratégies des industries musicales et les usages à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. L'envolée des productions qui s'en est suivie, en particulier dans le domaine des variétés, a donné lieu à des débats sur la valeur culturelle des enregistrements sonores autour de la question du dépôt légal. Celui-ci étant davantage lié aux supports qu'aux œuvres, l'idée d'une valorisation patrimoniale des productions discographiques a effectivement été source de tensions et de controverses au sein des institutions culturelles, ce qui a donné lieu à un rapprochement entre le directeur de la Phonothèque nationale et le Syndicat des éditeurs phonographiques. Jacques Guyot et Thierry Rolland rappellent enfin que le patrimoine médiatique présente un paradoxe, car outre le fait d'être destiné à « une consommation immédiate, ces produits prolifiques, *a priori* conçus comme des artefacts éphémères, fragiles également, constituent des ressources précieuses à plus d'un titre¹ ». Ce détour se justifie par le fait qu'il révèle non seulement la transformation des normes et pratiques de patrimonialisation, mais soulève surtout des questionnements plus larges sur le statut des œuvres dans les sociétés contemporaines.

La production musicale à l'ère du microsillon

Simon Frith insiste sur le fait qu'un ensemble d'interactions concourent à la production musicale, car la musique du XX^e siècle n'est pas le « point de départ du processus industriel – la matière première pour laquelle tout le monde se bat – alors qu'elle est, en réalité, le produit fini »². Il ajoute qu'il faut tenir compte de l'ensemble des médiations par lesquelles la musique est produite et consommée. Ainsi l'analyse doit-elle se pencher sur : 1. les effets des évolutions technologiques (qui inscrivent l'industrie phonographique dans celle plus large des biens électriques liée au développement de la radio, du cinéma et de la télévision) ; 2. les différentes étapes de la structuration du marché de la musique, notamment à partir de la seconde moitié du XX^e siècle alors que « l'explosion du disque est générale dans les pays industrialisés »³ ; 3. l'émergence de nouvelles cultures musicales : « Le développement d'une industrie du disque de grande échelle a marqué une transformation profonde de l'expérience musicale, un déclin des manières usuelles de faire de la musique en amateur, et

1 Jacques Guyot et Thierry Rolland, *Les Archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 2.

2 Simon Frith, « L'industrialisation de la musique » [1988], traduction Gêrôme Guibert et Marc Kaiser, in Stéphane Dorin (dir.), *Sound Factory*, Saffré/Paris, Seteun/Uqbar, 2012, p. 31.

3 Mario D'Angelo, (1989), *La Renaissance du disque*, Paris, La Documentation française, 2012, p. 13.

l'avènement de nouvelles formes de consommation musicale et de nouveaux usages⁴. »

En suivant cette approche, il est possible de relever dans la première partie du XX^e siècle le passage d'une fabrication de disques en zinc enduit de cire à des disques en cire puis en laque posée sur un flanc en aluminium, ainsi que l'arrivée de l'enregistrement électrique (1925). Ces avancées techniques ont notamment permis d'accroître à la fois la qualité sonore, la capacité de stockage et les modes de conservation des supports musicaux. Le disque 78 tours, qui ne fut normalisé qu'en 1942⁵, restait malgré tout limité en termes d'usage (cinq minutes de temps d'écoute moyen par face). Cela n'a pourtant pas empêché le marché de la musique enregistrée de se structurer pendant l'entre-deux-guerres et de surmonter une crise majeure, alors que de nouveaux courants musicaux prenaient forme (notamment autour du jazz).

Avec la mise au point aux États-Unis, à la fin des années 1940, des disques 33 tours et 45 tours respectivement par les sociétés CBS et RCA, l'enregistrement sonore va prendre définitivement le pas sur le spectacle vivant. Les disques ne s'envisagent dès lors plus comme un moyen de simple reproduction sonore de musique en direct, mais comme une expérience musicale à part entière. Les modes de production vont suivre les contraintes des formats et des audiences des radios qui étaient devenues des partenaires de promotion indispensables. D'autant plus qu'en cédant leur brevet aux autres compagnies de disques, la CBS avait obligé la RCA à en faire de même, et imposé de nouvelles stratégies autour de ces deux formats : le support longue durée (33 tours) était destiné à la musique classique car il avait une meilleure qualité sonore et une capacité plus importante⁶ ; le maxi 45 tours était dédié aux musiques de variétés⁷, en suivant la même logique que pour le 78 tours, c'est-à-dire qu'ils ont continué à être organisés « en segments de trois minutes, comme musique de commodité et du moment⁸ ». D'autres changements technologiques participeront par

4 Simon Frith, « L'industrialisation de la musique » [1988], traduction Gêrôme Guibert et Marc Kaiser, in Stéphane Dorin (dir.), *Sound Factory*, Saffré/Paris, Seteun/Uqbar, 2012, p. 32 sq.

5 Il arrivait que certains disques aient une face qui tournait à 74 tours et l'autre à 80 en fonction de la vitesse d'enregistrement.

6 Le temps moyen par face d'un disque 33 tours de 30 cm est de 22 minutes. En France, le premier disque de longue durée, édité chez la société L'Oiseau-Lyre, fera son apparition en 1949 avec *l'Apothéose de Lully* de Couperin.

7 Nous assimilons ici « musique de variétés » et « pop » dans la mesure où cette dernière représentait à la fin des années 1960 une sous-catégorie de cette première selon le classement de la Phonothèque, et que par la suite une distinction était émise dans les hit-parades entre « variétés françaises » et « variétés internationales » qui renvoie, selon nous, précisément à ces deux termes.

8 Simon Frith, « L'industrialisation de la musique » [1988], traduction Gêrôme Guibert et Marc Kaiser, in Stéphane Dorin (dir.), *Sound Factory*, Saffré/Paris, Seteun/Uqbar, 2012, p. 47.

la suite à faire évoluer l'expérience discographique et les modes de consommation musicale : la gravure stéréophonique⁹, la gravure universelle¹⁰ et le composant transistor¹¹.

Au début des années 1960, le rock 'n' roll¹² n'est plus une musique uniquement produite aux États-Unis : des groupes français se forment et se produisent en spectacle (notamment sur les scènes du Golf Drouot et de l'Olympia), des émissions s'intéressent aux productions françaises (en particulier sur Europe n° 1, avec l'émission « Salut les copains » de Frank Ténot et Daniel Filipacchi), des disques sont édités (*Laisse les filles* de Johnny Hallyday sort chez Vogue en 1960, le premier 45 tours des Chaussettes Noires sort en 1961 chez Barclay ainsi que celui des Chats Sauvages chez Pathé-Marconi), et les tubes francophones s'écoutent dans les *juke-boxes* aux côtés des succès américains et britanniques. Mais les canons esthétiques sur lesquels repose cette musique de groupe ne correspondaient pas aux normes appliquées dans le « milieu du music-hall¹³ », centrées davantage sur une personnalité forte dans la tradition du cabaret et du tour de chant. Le caractère subversif du rock 'n' roll sera également stigmatisé, notamment au lendemain du grand rassemblement yéyé sur la place de la Nation à Paris en juin 1963, et à la suite de quelques sièges arrachés lors de concerts des premiers rockers français. Ainsi, le « *show-biz* », « constitué autour des professionnels de la musique enregistrée, incluant la scène, mais aussi, troisième composante du trio, les radios et les télévisions¹⁴ », va-t-il se concentrer sur la carrière solo des chanteurs selon des modèles connus et ayant fait leurs preuves pour les artistes de variétés. Les premières formes de rock 'n' roll seront finalement soustraites aux logiques des musiques de variétés, en particulier celles développées par Eddie Barclay, Lucien Morisse (« Musicorama » sur Europe n° 1) et Bruno Coquatrix (l'Olympia). Le rock 'n' roll français, devenu

9 Le premier disque « stéréo » fit son apparition en France chez Erato en 1958.

10 Un disque « stéréo » ne pouvant être lu jusqu'alors que sur des appareils « stéréo ».

11 Cette technologie permettra la création d'électrophones bon marché (comme le modèle « Oscar » de Teppaz) et la diffusion de petits récepteurs de radio.

12 Nous reprenons ici la distinction émise par Simon Frith entre le « rock 'n' roll » qui est apparu dans les années 1950 et le « rock » des années 1960 : cf. Simon Frith, « L'industrialisation de la musique » [1988], traduction Gêrôme Guibert et Marc Kaiser, in Stéphane Dorin (dir.), *Sound Factory*, Saffré/Paris, Seteun/Uqbar, 2012, p. 33. Par la suite, le terme « pop » sera pour un temps utilisé en France pour faire référence au rock avant que celui-ci ne soit à nouveau employé : cf. Patrick Mignon et Antoine Hennion (dir.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991.

13 Gêrôme Guibert, *La Production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Saffré/Paris, Seteun/IRMA, 2006, p. 100.

14 Mario D'Angelo, *La Renaissance du disque*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 60.

celui des « copains¹⁵ », côtoiera dès lors dans le paysage médiatique français les musiques des groupes de rock anglo-saxon, ces dernières répondant à des logiques de marché plus larges de la part des majors pour lesquelles la France n'est qu'un marché local parmi d'autres.

C'est précisément au cours de cette période que le marché du disque va véritablement prendre son essor, notamment avec l'introduction du 45 tours simple. Ce format ne comptait qu'un à deux titres par face et répondait davantage aux logiques des « hits » : en 1967, il s'était vendu presque 22 millions de 45 tours contre 9,5 millions de 45 tours simples ; en 1970, les ventes de 45 tours n'étaient plus que de 14 millions d'unités tandis que celles des 45 tours simples étaient de plus de 35 millions¹⁶. Dans une enquête réalisée par l'institut Études et Sondages d'Opinion Publique en novembre 1968 pour le compte de l'Association professionnelle française des éditeurs phonographiques, plus de 80 % des 150 disquaires interrogés estimaient qu'un succès disponible en 45 tours simple permettait une plus grosse vente que s'il était uniquement disponible sur un 45 tours¹⁷. Au même moment, les ventes de 33 tours sont passées de 11,2 millions d'unités pour atteindre 26 millions. Outre le fait que les années 1960 ont été marquées par une prospérité économique et démographique certaine, par un taux d'équipement exponentiel, et par un pouvoir d'achat des jeunes en augmentation¹⁸, deux hypothèses peuvent être privilégiées pour expliquer ces nouveaux usages : la première est l'essor d'un marché de la distribution (grossistes, vente par correspondance, multiplication des points de vente) qui a réduit le coût d'achat pour les formats simples ; la seconde est l'apparition, cette même année, des premiers « albums concepts » favorisant le format long¹⁹.

15 Selon la terminologie yéyé.

16 Nous avons compilé ces données à partir des documents suivants : Jacques Masson-Forestier, *L'Industrie phonographique française. Faits et chiffres*, Paris, CIDD, 1969 ; Jacques Masson-Forestier, *ABC du disque*, Paris, CIDD, s.d. ; Jacques Masson-Forestier, *ABC du disque et des publications sonores et audiovisuelles*, Paris, CIDD, 1972 ; Jacques Masson-Forestier, *ABC du disque et des publications sonores et audiovisuelles*, Paris, CIDD, 1975 ; Inconnu, « Dépôt légal 1970 à la Phonothèque nationale », *N. l.*, n° 184, 16 mars 1971. Sources : fonds d'archives du CIDD.

17 Jacques Masson-Forestier, *N. l.*, CIDD, n° 30, 31 mars 1969. Source : fonds d'archives du CIDD.

18 cf. Jean-François Sirinelli, *Les Baby-boomers. Une génération 1945-1969*, Paris, Fayard, 2003.

19 L'album des Beatles sorti en 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, est pour de nombreux observateurs le premier « concept album », c'est-à-dire regroupant non plus un ensemble de chansons indépendantes mais des morceaux liés à un thème commun, ce qui donnera lieu à de nouvelles formes de production liées au 33 tours : cf. Iddir Zebboudj, « Le concept album : une vaste "escroquerie" ? », *Volume !*, n° 4.2, 2005, p. 107-117.

Le disque vinyle ne représente pourtant pas la seule des « racines technologiques du rock²⁰ » ayant donné lieu à des usages alternatifs (en particulier l'utilisation des 33 tours par des groupes de « musiques légères »). La bande magnétique permettra d'abord aux petites maisons de disques de se développer en rendant les prix d'enregistrement plus abordables. Les producteurs, qui sont ceux qui investissent dans l'enregistrement de contenus, vont occuper une place de plus en plus importante sur un marché ayant vu le jour avec les fabricants de matériel. Le directeur de la Phonothèque nationale va d'ailleurs répertorier l'ensemble des éditeurs phonographiques dès septembre 1966²¹. La bande magnétique modifiera également les processus de création (arrangements, doublement des voix, etc.) et, avec l'apparition des consoles multipistes, révélera finalement de nouveaux intermédiaires : les directeurs artistiques²². Ces derniers ont fait de l'enregistrement « une forme d'art, permettant ainsi au rock de devenir une musique "sérieuse" à part entière²³ », en remettant notamment en cause la répartition des formats par les fabricants selon des genres établis, ce qui impactera les logiques institutionnelles de conservation.

Le dépôt légal et l'essor des variétés : la question de la valeur patrimoniale

Instauré par François 1^{er} avec l'ordonnance du 28 décembre 1537, le dépôt légal avait pour principe de contraindre les imprimeurs et libraires de déposer à la « Librairie » du château de Blois tout livre imprimé mis en vente dans le royaume : il s'agissait à la fois de créer une bibliothèque patrimoniale et d'instaurer « un instrument de contrôle de l'activité éditoriale²⁴ ». Après avoir été supprimé lors de la Révolution puis réintroduit avec la reconnaissance d'un droit de reproduction en 1793, le dépôt légal a subi diverses évolutions pour faire face aux nouvelles formes de support (gravures, estampes, cartes, plans, partitions musicales, photographies, films cinématographiques, documents audiovisuels). Ainsi est-il aujourd'hui obligatoire pour chaque éditeur (qu'il soit

20 Simon Frith, « L'industrialisation de la musique » [1988], traduction Gêrôme Guibert et Marc Kaiser, in Stéphane Dorin (dir.), *Sound Factory*, Saffré/Paris, Seteun/Uqbar, 2012, p. 31.

21 Roger Décollogne, « La phonothèque nationale », *BBF*, t. 12, n° 2, 1967, p. 35-60. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1967-02-0035-001> [consulté le 8 septembre 2013].

22 Au sens de *record producers*.

23 Simon Frith, « L'industrialisation de la musique » [1988], traduction Gêrôme Guibert et Marc Kaiser, in Stéphane Dorin, (dir.), *Sound Factory*, Saffré/Paris, Seteun/Uqbar, 2012, p. 50.

24 Valérie Game et Clément Oury, « Le dépôt légal de l'Internet à la BnF : adapter une mission patrimoniale à l'économie de l'immatériel », in Françoise Benhamou et Marie Cornu (dir.), *Le Patrimoine culturel au risque de l'immatériel. Enjeux juridiques, culturels, économiques*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 17.

imprimeur, producteur, distributeur, importateur – ou qu’il s’agisse d’une association, d’un syndicat ou de l’auteur lui-même) de faire parvenir à la BnF deux exemplaires de son document au plus tard le jour de sa mise en circulation, et un seul exemplaire pour un tirage inférieur à 300 exemplaires. La loi de 2006 relative au droit d’auteur et aux droits voisins dans la société de l’information a permis quant à elle de donner un cadre légal pour le dépôt légal de l’internet²⁵.

Plus spécifiquement, le dépôt légal des phonogrammes a été instauré par la loi du 19 mai 1925 sans pour autant être tout de suite véritablement respecté. Les éditeurs de cylindres, de disques à saphir et disques à aiguille ne mesuraient pas forcément la valeur patrimoniale de leurs productions car il s’agissait de proposer des accessoires aux machines parlantes, les phonographes étant souvent associés au commerce de cycles, de mercerie ou d’électricité²⁶. Il faudra attendre le décret du 8 avril 1938, et la création de la Phonothèque nationale sous la direction de Roger Dévigne (qui était également rattaché au musée de la Parole) pour que la tendance commence à s’inverser. En effet, les éditeurs phonographiques vont prendre l’habitude de déposer leurs titres à partir de 1940, malgré une suspension provisoire de la Phonothèque sous l’Occupation.

Mais, avec le développement du microsillon et l’augmentation des coûts de production, de nombreux éditeurs vont à nouveau ignorer la loi. Lorsque Roger Decollogne fut nommé à la tête de l’institution en 1953, le fonds d’œuvres phonographiques ne contenait en fin de compte que 17 586 disques après quinze années d’existence, ce qui l’incita à mener une politique de harcèlement auprès des éditeurs :

L’apparition [en France] de la gravure microsillon en 1951 et le développement de sa diffusion en 1952 soulevèrent de graves difficultés. Les nouvelles matières premières utilisées pour la pâte, l’accroissement considérable de la durée de l’enregistrement gravé sur un seul support, entraînèrent une augmentation énorme du prix des disques. Aussi les éditeurs cherchèrent-ils un moyen de diminuer leurs frais généraux en réduisant leurs dépôts. Ils invoquèrent les dispositions de la loi relatives aux livres de luxe et remirent leurs disques en un seul exemplaire. Beaucoup trichèrent même en espaçant leurs envois et en prétextant que certains disques très demandés s’étaient trouvés pratiquement épuisés.

La Phonothèque nationale connut alors des heures

25 Valérie Game, et Clément Oury, « Le dépôt légal de l’Internet à la BnF : adapter une mission patrimoniale à l’économie de l’immatériel », in Françoise Benhamou et Marie Cornu (dir.), *Le Patrimoine culturel au risque de l’immatériel. Enjeux juridiques, culturels, économiques*, Paris, L’Harmattan, 2010, p. 61 sq.

26 Sophie Maisonneuve, *L’Invention du disque. 1877-1949*. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 200.

difficiles, qui coïncidèrent avec sa séparation du musée de la Parole [...]. Lorsque M. Julien Cain me fit charger de mission, mon premier soin fut de faire respecter la loi. Depuis, nous n'avons pas cessé de harceler les éditeurs, car le monde de l'édition phonographique est très mouvant et chaque année apparaissent en moyenne 50 marques nouvelles, se substituant à 50 marques qui disparaissent, dans le même temps que certaines marques changent d'éditeurs²⁷.

La mobilisation du directeur de la Phonothèque aura certes une retombée positive sur le nombre de dépôts qui comptabilisera plus de 21 000 disques entre 1954 et 1958, et plus de 31 000 pour les cinq années suivantes. Au cours des années 1960, la moyenne annuelle sera estimée à 7 500 dépôts par an²⁸. Mais il ne faut pas non plus négliger le fait que c'est précisément durant cette période que le microsillon va s'imposer sur le 78 tours, au moment où de nouvelles stratégies de la part des producteurs et des fabricants et de nouvelles formes de consommation se développent autour du rock 'n' roll. Roger Décollogne va d'ailleurs procéder à une distinction des dépôts légaux de phonogrammes à partir de deux catégories : « variétés » et « autres documents ».

La première regroupait dès 1962 les disques de « chanson », de « musiques de danse » et les « musiques légères », tandis que la seconde était constituée des « œuvres instrumentales », « vocales », « ethniques » et les « œuvres de diction »²⁹. Une distinction plus précise sera effectuée à partir de 1964 à la suite de la constitution de la Fédération Internationale des Phonothèques. Le Comité national français avait effectivement jugé que le « jazz » et les « documents pour enfants » présentaient des spécificités qui les distinguaient des variétés. Quatre catégories étaient dès lors en usage : « variétés », « classiques/diction », « jazz », « disques enfants ». La nomenclature changera à nouveau par la suite et en 1968, 8 sous-catégories seront établies pour les variétés : « chansons », « danses », « musique légère », « jazz », « chansonniers », « publicitaires », « divers » et « pop ».

Le directeur de la Phonothèque souhaitait ainsi montrer que la part occupée par les supports de variétés ne correspondait qu'à la moitié des productions françaises annuelles. Cela prouvait selon lui que « l'enregistrement sonore n'était pas uniquement un moyen d'amusement, comme certains détracteurs de la Phonothèque

27 Roger Décollogne, « La phonothèque nationale », *BBF*, t. 12, n° 2, 1967, p. 35-60. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1967-02-0035-001> [consulté le 8 septembre 2013].

28 Roger Décollogne, « La phonothèque nationale », *BBF*, t. 12, n° 2, 1967, p. 35-60. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1967-02-0035-001> [consulté le 8 septembre 2013].

29 Roger Décollogne, Correspondance avec Jacques Masson-Forestier, 27 mars 1969. Fonds d'archives du CIDD.

nationale le laissaient volontiers entendre³⁰ ». Le dépôt légal étant fait par support, de nombreuses chansons, dont principalement les tubes, étaient éditées à la fois en format simple et sur des albums, ce qui eut pour effet d'engendrer une inflation du nombre de dépôts légaux dans le domaine des variétés. Alors que les critiques sur la dimension culturelle du disque se faisaient de plus en plus fortes dans un contexte où la musique était très peu prise en compte par les politiques culturelles, le directeur de la Phonothèque décida de se rapprocher des éditeurs phonographiques pour tenter de changer les représentations du disque :

J'espère que vous pourrez tirer des différents éléments que je vous apporte des arguments suffisamment convaincants pour permettre de ranger le disque parmi les moyens culturels au même titre que le livre. C'est un vœu que je forme depuis très longtemps et je vous autorise à citer ma position au cours de vos négociations. Les professeurs, les étudiants, les savants et les chercheurs qui font appel à notre concours pour des études très diverses, sont la preuve vivante que la Phonothèque nationale détient des documents de valeur utilisables au plus haut niveau de l'enseignement ; qu'importe si une part de l'édition phonographique est consacrée à la variété, puisqu'aussi bien nous avons aidé un étudiant à préparer une thèse de doctorat sur les Chansons de Montéhus. Ce sont les sociologues eux-mêmes qui ont insisté pour que le dépôt légal des œuvres phonographiques s'applique à toute la production, prétendant que, dans l'avenir, les rengaines – ce qu'on appelle aujourd'hui les tubes –, permettront de recréer le climat psychologique du peuple en une période déterminée³¹.

Ainsi les disques de variétés, et en particulier les tubes, qui peuvent s'envisager comme le prototype de productions éphémères, auraient pourtant une valeur patrimoniale : ils apparaissent comme des traces qui donnent à percevoir, selon les époques et les collectifs, les valeurs culturelles dominantes et les conditions dans lesquelles ces disques ont été produits et reçus. Comme le soulignent Jacques Guyot et Thierry Rolland, le patrimoine médiatique permet « la confrontation avec le passé, d'instituer la distance critique par rapport aux événements de l'actualité immédiate, bref d'envisager les faits et expériences humaines dans le temps long d'une histoire politique³² ».

Les propos Roger Décollogne étaient à la fois logiques par rapport à sa position, et difficiles face aux orientations de l'époque du ministère de la Culture. Celles-ci ciblaient les musiques

30 Roger Décollogne, Correspondance avec Jacques Masson-Forestier, 27 mars 1969. Fonds d'archives du CIDD.

31 Roger Décollogne, Correspondance avec Jacques Masson-Forestier, 27 mars 1969. Fonds d'archives du CIDD.

32 Jacques Guyot et Thierry Rolland, *Les Archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*. Paris, Armand Colin, 2011, p. 2.

considérées comme « sérieuses » en soutenant les systèmes d'enseignement et de diffusion, et les différents compositeurs et centres de recherche musicale³³. Les musiques de variétés et autres musiques « légères » apparaissent selon cette logique comme n'étant pas dignes d'être transmises et comme ne faisant pas partie de l'héritage commun. Ainsi, plutôt que de rechercher un appui institutionnel, le directeur de la Phonothèque va se tourner vers les représentants des professionnels du disque afin de défendre une véritable politique de reconnaissance culturelle du support discographique.

Le disque comme œuvre artistique et culturelle

Alors qu'une nouvelle « philosophie d'action³⁴ » était née avec l'idée de démocratisation de la culture au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, la dimension culturelle du disque était loin d'être admise dans les espaces public et politique. Les éditeurs phonographiques étaient contraints par la loi de procéder au dépôt légal, ce qui conférait de fait aux disques une dimension patrimoniale, mais sans pour autant être reconnus comme œuvres artistiques et culturelles.

Contrairement à la Grande-Bretagne où les sociétés d'amateurs ont été les principales sources de discours esthétisants sur la musique, ce sont davantage la presse et les institutions officielles qui vont jouer ce rôle en France³⁵. Le premier prix du disque fut institué en France en 1931 à l'initiative de journalistes maurassiens et collaborateurs de l'hebdomadaire *Candide*. Lorsque le Prix Candide disparut à la Libération, ce sont ensuite deux associations constituées en académies (l'Académie du disque français et l'Académie Charles Cros) qui décernaient des prix pour récompenser les meilleurs enregistrements phonographiques français. En 1975, le président de l'association professionnelle des éditeurs phonographiques sera invité pour la première fois à prononcer un discours à l'occasion de la proclamation du palmarès de l'Académie du disque français. Les professionnels du secteur étaient à cette époque fortement mobilisés pour que le disque soit envisagé comme œuvre artistique et culturelle et non comme un simple bien de consommation :

À travers les artistes que nous avons choisis pour
leur talent, à travers
les œuvres que nous avons enregistrées pour leur

33 Marc Kaiser, *Les Politiques publiques liées aux musiques populaires en France : la dimension culturelle en question*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 12 décembre 2012.

34 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996, p. 10.

35 Sophie Maisonneuve, (2009), *L'Invention du disque. 1877-1949*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 223.

valeur et que nous soumettons aux appréciations du Jury, nous nous trouvons couronnés. Cette consécration prend un caractère officiel et elle nous honore. Sitôt, hélas ! que nous rejoignons nos bureaux et nos studios, nous nous voyons confrontés à une dure réalité ; un ostracisme des pouvoirs publics qui nous rejette hors de la profession d'éditeur, une surdité des services financiers qui taxent nos productions, sans paraître nous entendre, au taux le plus élevé non seulement de la Communauté européenne, mais du monde entier, une négation de notre action culturelle, une méconnaissance de nos problèmes et de nos difficultés, un voile de fausse pudeur jeté sur le « commerce » que nous exerçons, des chuchotis désagréables sur les scandales que provoquent tels de nos artistes³⁶.

Le principal enjeu de ce changement de représentation était certes économique : en étant reconnu comme un bien culturel au même titre que le livre, il s'agissait pour les éditeurs phonographiques de bénéficier du même taux d'imposition que les autres éditeurs. Mais il y avait également une volonté de rappeler les dimensions éducative et patrimoniale de productions reconnues à un niveau international. En effet, les divers acteurs du secteur discographique estimaient participer pleinement au projet de démocratisation culturelle, faute de politiques musicales vraiment adéquates.

En 1973, ils déclaraient déjà, par la voix du président de leur syndicat Jacques Souplet, vendre des musiques classiques à perte par acquit de conscience car le gouvernement n'encourageait pas une diffusion médiatique large en maintenant un taux élevé de TVA. C'est pourquoi ils souhaitaient que la France prenne conscience du réel statut du disque en s'inspirant des instances internationales pour lui donner les moyens d'être un véritable outil d'émancipation pour le plus grand nombre :

Nous éditons des disques comme d'autres font paraître des livres. Nous ne sommes pas des industriels, car ce serait incompatible avec tout ce que notre activité apporte à nos clients [...]. N'entendant parler que de ces réussites commerciales exceptionnelles, beaucoup de gens se complaisent à juger les éditeurs de disques comme de vils marchands, uniquement intéressés par le chiffre d'affaires de leurs best-sellers. Je m'insurge, car rien n'est plus faux ! [...] il se vend près de DIX MILLE références, dix mille disques ou bandes, chaque année, porteurs de titres différents. Or, là-dessus, une bonne moitié représente de tous autres genres que les variétés : les classiques (musique instrumentale, vocale, religieuse), le théâtre, les enregistrements éducatifs, etc. [...]. Ainsi, et par principe, nous mettons sur le marché un pourcentage bien plus élevé

36 Lucien Adès, « Spécial presse », *N. l.*, n° 5.75, 10 février 1975. Source : fonds d'archives du CIDD.

d'enregistrements de musique classique que ne l'exigerait le nombre d'acheteurs existants [...]. Sans entrer dans les détails, sachez que si l'éditeur d'un livre paye une taxe de 7 %, nous, nous devons payer 33 %, soit cinq fois plus [...]. La seule explication, c'est qu'il y a eu, dans l'esprit de ceux qui déterminent ces barèmes une confusion entre le matériel – j'entends : l'électrophone, passible de 33 % – et le disque lui-même. Cela signifie que la valeur culturelle de celui-ci n'est pas reconnue [...]. Il suffirait qu'en France on suive l'exemple de l'UNESCO ; là, on considère réellement le Disque comme moyen de culture ; nous y avons assise en tant que Fédération internationale ; formons le vœu qu'un jour proche un tel statut nous soit reconnu et accordé dans notre propre pays³⁷.

Le Syndicat français des éditeurs phonographiques avait par ailleurs mis en place le Centre d'Information et de Documentation du Disque (CIDD) afin de mener une politique d'anoblissement du disque. Quatre grands types d'action furent ainsi menés entre 1968 et 1975 : l'action « Grand public » (le CIDD constituait une ressource pour le public et l'industrie), l'action « Points de vente » (le CIDD adoptait une position de médiateur entre les éditeurs et les détaillants), l'action « Presse et collectivités » (le CIDD éditait des documents sur le disque) et l'action « Public, presse et points de vente » (le CIDD a mis sur pied le Hit-Parade National du Disque).

Les diverses actions menées par les professionnels du secteur discographique leur ont donné une certaine visibilité, qui leur a permis d'être reconnus comme les principaux représentants de la filière musicale (face aux producteurs de spectacle et aux éditeurs). Ils passeront par la suite sous la tutelle du ministère de la Culture qui établira des politiques sectorielles avantageuses (droit du producteur en 1985, baisse de la TVA et publicité télévisée pour le disque autorisée en 1987, etc.). Les producteurs de disques, par rapport aux autres acteurs du secteur musical, ont certes gagné en reconnaissance face aux pouvoirs publics en acquérant d'importants revenus et capitaux, en particulier depuis les années 1980 jusqu'au début du siècle. Mais cette domination est notamment symbolique dans la mesure où ils ont réussi à représenter le disque comme objet artistique et culturel et non plus comme simple produit industriel aux dimensions artificielles.

Avec le développement d'un nouveau support selon différents formats en lien avec l'apparition de nouvelles cultures musicales, les modes de production vont se transformer et les usages évoluer. Les institutions de patrimonialisation ont donc dû reconsidérer leurs modes d'actions, et leurs représentants ont été confrontés à des questionnements plus larges sur les enregistrements sonores, en particulier lorsque les musiques de variétés aux sonorités

37 Léon Zitronne, « Le nouvel environnement », *Jours de France*, n° 992, 1973, p. 122-125. Source : fonds d'archives du CIDD.

rock 'n' roll se sont multipliées. Le disque vinyle, dont le dépôt à la Phonothèque nationale n'était qu'une obligation légale, ne va acquérir en fin de compte le statut d'œuvre qu'à la suite d'une politique de redéfinition menée par les producteurs eux-mêmes. Il s'agissait finalement de faire en sorte que les supports musicaux conservés apparaissent comme des contenus patrimoniaux à part entière. Les processus mis ici en avant ont pris forme à des périodes historiques dans lesquelles les idées de démocratisation et de reconnaissance culturelle étaient en train de s'imposer. Au moment où le tournant numérique des sociétés contemporaines transforme et interroge les modes de production et de diffusion des savoirs, la question de la patrimonialisation des contenus devient inévitable. Plus spécifiquement, les producteurs de contenus musicaux recherchent de nouvelles formes de valorisation en lien avec les pratiques numériques alors que le disque vinyle semble connaître une seconde vie. Doit-on y voir une forme de rejet de la « culture numérique » ? Ou, au contraire, une forme de complémentarité en réponse aux problématiques patrimoniales ?

Bibliographie

ADES Lucien, « Spécial presse », *N. I.*, n° 5.75, 10 février 1975. Source : fonds d'archives du CIDD.

BNF, « Qu'est-ce que le dépôt légal ? », 2013. [En ligne] http://www.bnf.fr/fr/professionnels/depot_legal_definition/s depot_egal_mission.html [consulté le 24 juillet 2014].

D'ANGELO Mario, *La Renaissance du disque*, Paris, La Documentation française, 1989.

DECOLLOGNE Roger, Correspondance avec Jacques Masson-Forestier, 27 mars 1969. Source : fonds d'archives du CIDD.

DECOLLOGNE Roger, « La phonothèque nationale », *BBF*, t. 12, n° 2, 1967, p. 35-60. [En ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1967-02-0035-001> [consulté le 8 septembre 2013].

DORIN Stéphane (dir.), *Sound Factory*, Saffré/Paris, Seteun/Uqbar, 2012.

GAME Valérie et OURY Clément, « Le dépôt légal de l'Internet à la BnF : adapter une mission patrimoniale à l'économie de l'immatériel », in BENHAMOU Françoise et CORNU Marie (dir.), *Le Patrimoine culturel au risque de l'immatériel. Enjeux juridiques, culturels, économiques*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 59-73.

GUIBERT Gérôme, *La Production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Saffré/Paris, Seteun/IRMA, 2006.

GUYOT Jacques et ROLLAND Thierry, *Les Archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*, Paris, Armand Colin, 2011.

HENNION Antoine, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

FRITH Simon, « L'industrialisation de la musique » [1988], traduction Gérôme Guibert et Marc Kaiser, in DORIN Stéphane (dir.), *Sound Factory*, Saffré/Paris, Seteun/Uqbar, 2012, p. 29-50.

KAISER Marc, *Les Politiques publiques liées aux musiques populaires en France : la dimension culturelle en question*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 12 décembre 2012.

MAISONNEUVE Sophie, *L'Invention du disque. 1877-1949*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009.

MASSON-FORESTIER Jacques, *N. I.*, n° 30, 31 mars 1969. Source : fonds d'archives du CIDD.

MASSON-FORESTIER Jacques, *L'Industrie phonographique française. Faits et chiffres*, Paris, CIDD, 1969.

SIRINELLI Jean-François, *Les Baby-boomers. Une génération. 1945-1969*, Paris, Fayard, 2003.

URFALINO Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996.

ZEBBOUDJ Iddir, « Le concept album : une vaste "escroquerie" ? », *Volume !*, n° 4.2, 2005, p. 107-117.

ZITRONE Léon, « Le nouvel environnement », *Jours de France*, n° 992, 1973, p. 122-125. Source : fonds d'archives du CIDD.