

JEAN-YVES LELOUP

MUSIQUE NON STOP
POP MUTATIONS & RÉVOLUTION TECHNO



LE MOT ET LE RESTE

JEAN-YVES LELOUP

MUSIQUE NON STOP

POP MUTATIONS ET RÉVOLUTION TECHNO

LE MOT ET LE RESTE

2015

INTRODUCTION

LE MONDE S'ÉCOUTE

Refrain connu : la critique est l'art d'aimer. Depuis les récits pionniers d'Hector Berlioz publiés au cours du XIX^e siècle jusqu'aux articles récents signés Julien Gester, Thomas Corlin, Lelo Jimmy Batista ou Philippe Azoury (pour citer mes plumes favorites), en passant par ce que certains considèrent comme l'âge d'or de la critique rock (en forme d'autofiction) incarné par Lester Bangs, Cameron Crowe, Yves Adrien, Patrick Eudeline, Philippe Paringaux ou Alain Dister, la critique et le journalisme musical ont souvent été envisagés par leurs auteurs comme une forme de défense et de militantisme esthétique, une politique des auteurs en quelque sorte, comme l'avaient si bien défini en leur temps, les *Cahiers du Cinéma*.

Mais il est aussi possible d'envisager le journalisme musical comme une discipline et une pratique de l'écoute, une manière de prêter une oreille critique et esthétique au monde, que cela désigne la politique, la religion, l'économie, les mouvements sociaux, l'art, l'environnement urbain et pourquoi pas la faune ou la nature qui nous environnent. Au regard de la tradition littéraire et du modèle français de la politique des auteurs, cette démarche s'incarne davantage dans les écrits de journalistes britanniques comme David Toop, Peter Shapiro ou Simon Reynolds, publiés au cours de ces vingt dernières années dans des titres de presse comme *Wire*, *I-D*, *The Face*, *The Village Voice* ou *The Guardian*. Si au cours de leur carrière de critique, ces auteurs ont souvent défendu des musiciens qui leur semblaient incarner une certaine forme d'originalité et de modernité, ils ont toujours aussi tenté de lire à travers la musique, les bouleversements sociaux et politiques en cours, tout en insistant également sur la manière dont la musique et son écoute pouvaient transformer leur vision et leur perception du monde.

À ce titre, *Bruits*, l'ouvrage de Jacques Attali, a exercé une influence fondamentale sur nombre de ces auteurs anglo-saxons. Aujourd'hui

parfois disqualifié dans les milieux culturels et intellectuels français, Attali est pourtant l'auteur en 1973 d'un premier et brillant essai, dans lequel il analyse la manière dont les rapports de pouvoir et de domination, qu'ils soient politiques ou économiques, peuvent être décrits à travers les modes de création ou de diffusion de la musique et ce, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

« Le savoir occidental tente, depuis vingt-cinq siècles, de voir le monde. Il n'a pas compris que le monde ne se regarde pas, qu'il s'entend. Il ne se lit pas, il s'écoute » écrit-il ainsi en préambule de ce livre, ajoutant que « la musique explore dans un code donné tout le champ des possibles plus vite que ne peut le faire la réalité matérielle [...]. Aujourd'hui, à un moment où le regard semble faire faillite, où l'on se contente d'un présent fait de spectacles, de vacarmes et de marchés, il faut donc apprendre à juger une société à ses bruits, à son art et à ses fêtes plus qu'à ses statistiques ».

La critique musicale a perdu une grande partie de son impact et de son prestige depuis l'émergence des blogs, mais plus encore des réseaux sociaux, au sein desquels la prescription entre usagers constitue un moyen de communication privilégié. Mais ce phénomène de court-circuitage du rôle de passeur qui était autrefois incarné par la critique, peut aussi s'observer à travers les sites de streaming dont l'attention des auditeurs est en grande partie orientée par des algorithmes de recommandation. Inspiré par ce déclin de la critique, je me suis ainsi souvent fait la réflexion ces derniers mois, qu'il pourrait être intéressant d'imaginer un nouveau journalisme musical, une critique de la réception ou une critique que l'on pourrait qualifier d'aléatoire en quelque sorte, dont les choix pourraient être décidés par les aléas qui gouvernent notre vie et les algorithmes qui décident de notre sérendipité. Il s'agirait de tendre l'oreille à ce que l'on perçoit, et non à ce que l'on choisit d'écouter, d'être attentif à la manière dont la musique parvient ou se matérialise dans notre cerveau. Plutôt que de rédiger une énième digression sur le nouvel album de Björk, l'éternel retour de David Bowie ou le destin tragique d'une rock star décédé à l'âge de vingt-sept ans, cette critique musicale prendrait comme inspiration, ou choisirait comme thème les basses rebondies

qui s'échappent des autoradios, les standards choisis par les musiciens du métro, les playlists tyranniques diffusées par les stations FM dans les supermarchés ou les sons filtrés qui s'échappent des écouteurs des usagers des transports publics.

Cependant, si l'on peut trouver quelques traces de ces idées dans ce recueil d'articles, cette nouvelle forme de critique musicale, encore bien théorique, n'est pas l'objet de ce livre. Les textes rassemblés ici, rédigés entre 2001 et 2015 pour des titres comme *Tsugi*, *Trax*, *Musiques et Cultures Digitales*, *Charles*, *Nova*, *Culture Mobile* ou *Libération*, se veulent avant tout des articles historiques et des enquêtes culturelles, qui tentent de décrire l'état du monde à travers la musique, ses créations comme ses moyens de diffusion. La plupart des propos rapportés dans ces articles ont été recueillis lors de ces recherches, sauf lorsque cela est mentionné.

Chacun de ces textes, parfois retrés en forme de questionnement, témoigne de certaines des mutations qui ont touché la musique populaire au cours de ces quinze dernières années, marquées à la fois par l'invasion des technologies numériques, la musique électronique et la DJ culture. C'est la raison pour laquelle l'ordre des textes n'obéit pas à une chronologie relative à leur date de parution, mais à leur contenu. Différentes thématiques sont abordées à travers une quinzaine de textes, rassemblés dans la première partie de l'ouvrage (« Mutations ») ainsi que sa conclusion (« Disparitions »): la mort, les rituels, les guerres économiques, les rapports nord-sud, la globalisation des échanges, les tentatives de manipulation des masses, le rapport à la nature et à l'animal, la fête et son arrière-fond social ou politique, le rapport à notre patrimoine culturel, les révolutions (arabes) ou, plus simplement, la question des outils et du geste instrumental. La seconde partie du livre (« Connexions »), explore quant à elle les frontières du champ de la musique et plus particulièrement la manière dont celle-ci vient à la rencontre d'autres disciplines, en particulier l'art contemporain et les arts numériques.

Au sein d'une « société de la sonorisation continue et permanente », comme le dit si bien l'historien Ludovic Tournès, la musique et la

création sonore possèdent en effet la capacité à envahir, grâce à la technologie numérique qui leur fait office de support, de carburant ou d'interface, l'ensemble des champs de la culture. Une société dominée par la « musique non stop » (pour reprendre un des célèbres titres de la formation électronique, Kraftwerk), dont l'omniprésence et la dynamique incarnent à merveille les mutations et les révolutions qui affectent notre monde contemporain.

MUTATIONS

**COMMENT LA MUSIQUE
REFLÈTE L'ÉTAT
DE NOS SOCIÉTÉS**

LE MARCHÉ DE LA MUSIQUE EST-IL EN CONFLIT PERMANENT?

Cylindres contre disques, cassettes contre vinyles, CD contre MP3, syndicats de musiciens contre stations de radio, majors contre pirates... Depuis la fin du XIX^e siècle, l'histoire de l'industrie musicale est rythmée par des oppositions systématiques aux innovations et par des luttes de pouvoir entre musiciens, usagers, firmes, labels, médias et technologies concurrentes.

La crise que traverse l'industrie musicale depuis le début des années 2000 n'en finit plus. En 2014, selon les chiffres dévoilés par le SNEP (Syndicat National des Éditeurs Phonographiques français), la baisse du chiffre d'affaires de la musique enregistrée s'est confirmée pour la douzième année consécutive, atteignant 570,6 millions d'euros, soit une baisse de 5,3 % par rapport à l'année précédente et ce, malgré un chiffre d'affaires pour le numérique en hausse de 6 %, qui ne permet cependant pas de compenser les pertes subies.

Côté pile, au sein de ce chiffre d'affaires du numérique, le modèle du streaming, proposé par des sites comme Deezer, Spotify mais aussi YouTube, a connu une hausse de 34 % en France et de 54 % aux États-Unis (malgré une chute de 10 % environ des ventes, tout supports confondus, outre-Atlantique). Une situation qui peut sembler encourageante (pour les plus optimistes) si l'on se penche par ailleurs sur les chiffres de l'Allemagne qui a connu en 2013 une progression de 1,2 % du chiffre d'affaires de la musique enregistrée, une hausse de 4,8 % pour les téléchargements d'albums et surtout un bond de 91,2 % pour le streaming.

Côté face, l'industrie de la musique et les autorités gouvernementales persistent à utiliser un discours de combat où se mêlent : les récriminations (légitimes) des sociétés de droits d'auteur et des producteurs contre la faiblesse des revenus générés par les services d'écoute à la demande ; la lutte contre les usagers de réseaux de pairs à pairs ; la

défense de la loi Hadopi et l'encouragement de mesures radicales vis-à-vis de sites pirates, comme en témoignent en 2012 l'arrestation des dirigeants du service de stockage, Megaupload, et la saisie des serveurs du service de torrents, The Pirate Bay, en 2014.

Si tout semble indiquer que le numérique a révolutionné comme jamais le marché de la musique, avec la montée en puissance de nouveaux acteurs venant des mondes du logiciel, de l'Internet et de la téléphonie mobile, cette situation est loin d'être tout à fait nouvelle. L'univers de la musique enregistrée a toujours été le jouet de combats entre créateurs, ingénieurs et industriels et ce, depuis l'invention du phonographe. Ces duels ont néanmoins abouti chaque fois au même résultat : une adaptation des uns et des autres, à court ou moyen terme, et parfois au prix de lourdes pertes, à la nouvelle donne du marché...

1900-1920: phonographe contre gramophone

En 1877, Edison fait la démonstration du phonographe, permettant à la fois l'enregistrement et la lecture du son. Animation de foire vers 1900, l'invention d'Edison connaît un énorme succès au début du xx^e siècle. Mais c'est son concurrent, Émile Berliner, qui, grâce à son gramophone inventé en 1887, va dominer le marché à partir des années 1920. Avec son modèle, le Victrola, on assiste en effet à la naissance du premier véritable tourne-disque destiné à une consommation de masse.

Le vinyle ne faisant son apparition qu'à la fin des années 1930, le premier combat entre formats a lieu dès cette époque : cylindres de métal chez Edison contre disques de shellac (ou gomme-laque, une résine issue de la sécrétion d'insectes asiatiques) chez Berliner. Illustrant une situation qui se reproduira de nombreuses fois au cours du xx^e siècle, les consommateurs sont alors confrontés à deux supports incompatibles. De cet affrontement, c'est le disque, popularisé par de puissantes campagnes de marketing, mais surtout plus facile à produire, à enregistrer et à stocker, qui sortira gagnant face

au cylindre de métal. Au cours des années 1910, les Américains achètent ainsi plus de 27 millions de disques par an. Les majors Edison, Victor et Columbia dominent déjà le marché aux États-Unis, Pathé en France et Gramophone, en Allemagne et au Royaume-Uni.

Comme le fait remarquer Mark Coleman, l'auteur de *Playback* (Da Capo, 2005), un passionnant livre consacré à cette histoire des formats, l'industrie de la musique réussit à l'époque à imposer au grand public un lecteur de type « playback only », ne permettant que la lecture de musique, et non son enregistrement, contrairement au phonographe d'Edison (que l'on plus logiquement considère comme l'ancêtre du dictaphone).

Cette question de la capacité ou non à enregistrer se révélera capitale un siècle plus tard pour l'industrie musicale comme pour le consommateur, à l'heure de l'émergence de la cassette audio puis des graveurs de CD.

La question de la comptabilité des supports et des types de lecteurs demeure encore aujourd'hui dans le domaine de la vidéo comme de la musique, même si le numérique a résolu certains de ces dysfonctionnements.

1920-1940: guerre entre musiciens, labels et radios

Dès les années 1920, l'industrie du disque s'estime menacée par l'apparition de la radio, dont le son se révèle plus net et chaleureux que le vinyle, mais qui offre surtout à ses auditeurs une écoute gratuite. Les labels vont réagir à l'aide de puissantes campagnes de lobbying et tenter d'interdire aux radios de diffuser leurs productions, avec le soutien du gouvernement américain qui n'accepte alors de délivrer des licences qu'aux stations qui s'engagent à ne jouer aucun disque à l'antenne.

Parallèlement, c'est le célèbre James Petrillo, directeur du syndicat des musiciens (AFM), qui va pendant trente ans combattre le disque,

la radio comme le jukebox, accusés de spolier les droits des compositeurs et des interprètes et de les pousser au chômage. En 1930, aux États-Unis, les disques sont bannis des ondes des stations radios NBC et CBS sur pression des éditeurs de musique et des syndicats de musiciens. En 1933, l'AFM demande l'interdiction générale de diffusion de disques sur les ondes et parvient en 1942 puis en 1948 à mettre sur pied avec succès une grève générale d'une durée d'un an des enregistrements, afin d'obtenir de la part des labels de meilleures royalties. Cette lutte inlassable de l'AFM ne parviendra toutefois jamais à freiner l'essor de la radio et de l'industrie du disque.

Au cours de l'entre-deux-guerres, la virulence et le pouvoir de nuisance de l'AFM dépassent de loin les actions actuelles menées par les majors ou les sociétés de droits d'auteurs contre les usagers du P2P et les nouveaux services en ligne. Autre parallèle avec notre époque, c'est la crise de 1929, aux effets désastreux sur l'industrie du disque (entraînant une baisse de 50 % des ventes) qui encouragera l'essor d'un média libre et gratuit, celui de la radio.

Après-guerre: 78 contre 33-tours

Les conflits guerriers s'accompagnent souvent d'une intense période d'innovation technique. Dès l'immédiat après-guerre, en 1948, les laboratoires de la Columbia mettent au point le LP, le « long-player », car il est évident que le 78-tours, qui avait jusqu'ici dominé le marché, a désormais fait son temps. Le « microsillon » de la major américaine, fabriqué en vinyle et réputé incassable, peut en effet contenir 25 minutes de son par face, soit cinq à six fois plus qu'un 78-tours, pour une qualité bien meilleure. En réponse, la major RCA lance son propre microsillon un an plus tard, mais sous un format différent, le 45-tours, dont la durée se limite à 4 minutes.

Sans le savoir, les ingénieurs des deux labels inventent le format de l'album et du single, qui deviendront tous deux les piliers de la culture musicale à venir. Au lieu de la lutte annoncée entre les deux supports, le 45-tours connaît un succès rapide chez les amateurs de

chansons populaires, et le 33-tours chez les mélomanes, adeptes de la musique classique.

Quant aux inventions du magnétophone et de la bande magnétique, conçues entre 1936 et 1945 en Allemagne par des entreprises comme AEG et BASF liées au pouvoir nazi, elles seront copiées puis développées par les industries et les ingénieurs américains, et rapidement adoptées par les professionnels de la musique. Mais il faudra attendre encore deux décennies avant que ce format ne fasse son arrivée auprès du grand public et ne menace à son tour le microsillon.

Au cours des décennies suivantes, les majors du disque abandonnent leurs laboratoires de recherche et de développement. Dans les années 1990 et 2000, l'invention se trouve désormais chez les fabricants de logiciels, de *hardware*, ou dans le monde de l'Internet et des télécoms, que l'on pense à des sites comme Soundcloud et Deezer, ou à des opérateurs comme SFR ou Orange. Cet abandon du secteur de l'innovation de la part des industriels de la musique, est l'une des causes de la crise qu'ils traversent depuis le début des années 2000.

1970-1990: le LP contre la cassette audio

Si au cours des Trente Glorieuses, le format de l'album vinyle, porté par la culture pop, paraît indétrônable, sa domination s'effrite dès les années 1970 et la commercialisation de la cassette audio. Avec elle, une nouvelle manière de consommer la musique fait son apparition, qui apporte à l'auditeur une plus grande liberté de choix, de programmation, d'échange et de découverte.

En 1979 aux États-Unis, 2 milliards de disques sont ainsi vendus contre 2 milliards de cassettes.

L'arrivée de lecteurs portables et nomades, comme l'autoradio, puis le Ghetto Blaster (ou Boombox) et le Walkman couronneront même la cassette comme le support le plus moderne des années 1980. Les copies et les échanges de cassettes sont tels qu'à l'époque, l'industrie

du disque parvient à imposer à travers une campagne de lobbying une taxe particulièrement rémunératrice sur les lecteurs et les cassettes vierges.

Parallèlement, la puissante RIAA (Recording Industry Association of America) lance en 1980 une virulente campagne à l'aide du slogan « *Home taping is killing music* » (« copier la musique, c'est la tuer »), sans aucune conséquence sur les usages. Ceux qui parmi les amateurs de musique enregistrent la radio et surtout des disques sur des cassettes sont (déjà !) qualifiés de pirates, alors même qu'une étude publiée la même année indique que les « home tapers » sont aussi ceux qui achètent le plus de disques.

Au cours des années 1980, les auditeurs font ainsi l'expérience d'un nouveau mode d'écoute et de consommation de la musique, plus volontiers mobile et personnel, qui annonce avec vingt ans d'avance la révolution du MP3, de l'iPod ou encore des téléphones se transformant en véritables baladeurs numériques.

Années 1990 : le CD ou la suprématie du « playback only »

La liberté de copie, acquise par les consommateurs grâce au format de la cassette audio, va connaître un net déclin au cours des années 1990. L'industrie du disque lance en effet au début des années 1980 le format du CD, réputé inaltérable (refrain connu), pour l'imposer totalement entre 1990 et 1991. Du jour au lendemain les vinyles seront remisés au fond des magasins, et les cassettes abandonnées quelques temps plus tard.

Contrairement à la cassette, le CD est à l'origine un format « playback only » : il ne permet que la lecture. Et si pour la majorité il offre un son plus clair et défini, débarrassé de tout bruit de fond, il est en revanche vendu 50 % plus cher pour un prix de revient équivalent au vinyle, sinon inférieur. L'industrie de la musique atteint alors des records de bénéfices entre la fin des années 1980 et les années 1990 (plus de 3 milliards d'albums sont vendus chaque année entre 1994

et 1998), notamment grâce au « marché du renouvellement », les consommateurs rachetant sur CD leurs anciens vinyles.

Une décennie plus tard, on peut se poser une question : cette perte de liberté et mais aussi cette perte de pouvoir d'achat subies par l'auditeur, n'ont-elles pas poussé certains d'entre eux vers de nouveaux modes de consommation comme la copie pirate et le partage de fichiers ?

Années 1990 : échec de nouveaux formats, incompatibilité des supports, pauvreté des catalogues...

Au cours des années 1990, l'industrie du disque et surtout de la hi-fi cherchent à développer de nouveaux supports et formats, sans doute dans l'espoir de réitérer le succès du CD et de la cassette. Hélas, la guerre commerciale fait rage, et aucun de ces acteurs ne parvient à imposer auprès du grand public : la DCC (Digital Compact Cassette), le Mini Disc ou la DAT (Digital Audio Tape).

La raison de cet échec ? D'abord la mésentente entre les constructeurs. À part la DCC, aucun de ces formats n'est compatible avec d'autres lecteurs de musique – notamment de CD, qui sont les plus répandus. Mais surtout, les accords entre fabricants et labels ne semblent pas fonctionner, le catalogue d'artistes disponible sur ces différents formats étant réduit à quelques centaines de références. La même mésaventure se reproduira en 1997 avec le lancement de deux formats de haute fidélité concurrents, le DVD audio et le Super Audio CD, qui connaîtront le même dédain de la part du public, visiblement pour les mêmes raisons.

Depuis le début des années 2000, l'histoire semble se répéter, mais avec une nuance de taille : si jusqu'à 2008 les formats n'étaient guère compatibles de prime abord entre fabricants de terminaux, et si les premiers catalogues de musique numérique légale étaient tout sauf garnis et diversifiés, les jeunes amateurs de musique peuvent puiser en toute illégalité dans l'océan du Net par la grâce du *peer to peer*

et de ses échanges de disque dur à disque dur. Malgré cette pression sur les acteurs en place, jusqu'à très récemment, les DRM (« Digital Right Management »), verrous logiciels apposés sur les fichiers MP3, imposaient pourtant aux consommateurs le choix d'un lecteur dédié et les empêchaient de faire des copies, freinant le développement de la vente en ligne.

Années 2000: crise et mutation numérique

À l'image des luttes incessantes menées par James Petrillo et le syndicat des musiciens américains entre les années 1930 et 1950 contre la radio, le disque et le jukebox, le début du XXI^e siècle va donner lieu à une longue série de combats entre les labels et les sociétés de droits d'auteur d'un côté, les entreprises technologiques et les consommateurs de l'autre. On l'a sans doute déjà oublié, mais en 1998, soit deux ans avant le lancement du premier iPod, la RIAA (Recording Industry Association of America) tente de faire interdire la vente du premier lecteur MP3 portable, le Rio de Diamond Multimedia, équipé d'un logiciel permettant de convertir ses CD en fichiers MP3.

Entre 1999 et 2001, inaugurant un nouveau type d'écoute et de consommation, plus d'une dizaine de millions d'utilisateurs sont répertoriés sur le site d'échange Napster, avant que celui ne soit fermé suite à de nombreuses plaintes, et rapidement supplanté par de nouveaux logiciels d'échanges, aux noms aussi poétiques que KaZaA, Grokster et Morpheus. En 2003, la RIAA s'attaque directement aux internautes, ce que feront à leur tour les industriels français de la musique en 2004, notamment *via* le SNEP (Syndicat National de l'Édition Phonographique) et une grande campagne de pub. Aux États-Unis, un millier de poursuites sont lancées contre des étudiants ayant profité de la puissance du réseau de leur université.

Depuis bientôt quinze ans, les professionnels du secteur de la musique ont subi bien plus qu'ils n'ont anticipé ou même accompagné les effets de la révolution du numérique sur leur business, provoquant

l'incompréhension d'une part de leur jeune public. Échaudées par l'éclatement de la bulle spéculative liée aux technologies de l'Internet en 2000, elles n'ont pas su innover à temps et répondre correctement à une profonde mutation technologique, qui a des répercussions sur l'ensemble de la société. D'où, aujourd'hui, une redistribution des cartes: alors que la partie se jouait au xx^e siècle uniquement entre majors du disque et grands médias, radio et TV, le xxi^e siècle voit s'ajouter un nombre étonnant de nouveaux joueurs, pour la plupart venant d'Internet, de l'informatique et des télécommunications, jusqu'à des acteurs comme Apple, des opérateurs comme Orange ou même des fabricants de terminaux comme Nokia avec son offre illimitée Nokia Musique.

Années 2010: la nouvelle donne du streaming

En 2012, une campagne de promotion télévisée du navigateur Google Chrome met en scène Irma, une jeune chanteuse pop-soul originaire du Cameroun. En quelques clics et autant d'ellipses, nous la suivons sous la forme d'une fenêtre du navigateur Chrome à travers ses communications *via* Gmail, ses premiers posts sur YouTube, ses relais sur la plateforme d'édition Blogger et les premiers commentaires enthousiastes des internautes, avant qu'elle ne s'inscrive sur la page de My Major Company et finisse par publier son premier album.

Avec *Letter To The Lord*, sorti en 2011 et certifié disque d'or (plus de 50 000 exemplaires vendus en France), Irma a profité du soutien apporté par les contributeurs de My Major Company, un réseau social de financement communautaire, déjà remarqué en 2008 pour le succès public du chanteur Grégoire.

Cette anecdote pourrait être l'un des symboles de la nouvelle donne du marché de la musique. Côté pile, l'internaute, et donc le public, participe de plus en plus à la diffusion et à la carrière d'un artiste, que cela soit à travers les modes de recommandation proposés par les réseaux sociaux ou à travers ce type de financement

original (et encore très minoritaire). Côté face, on assiste à l'émergence de nouveaux acteurs au sein du marché de la musique comme les services de diffusion et de promotion Soundcloud, Bandcamp et Official FM, des pionniers du commerce électronique comme Amazon (avec son offre numérique baptisée AmazonMP3) et plus encore de nombreux opérateurs mobiles.

Mais cette décennie est avant tout marquée par l'arrivée et le succès croissant d'une nouvelle forme d'écoute en ligne, à travers des sites de streaming comme Deezer, Spotify, Qobuz, YouTube (utilisé par beaucoup d'internautes comme un site de streaming) et bientôt Google Music, des services dont le modèle économique et la faiblesse des revenus générés par la publicité ou l'abonnement sont encore fortement critiqués par les artistes, les producteurs et les majors du disque.

Aujourd'hui, alors que le marché de la musique n'a jamais connu autant d'acteurs venant de tous les horizons, certains se permettent d'espérer le retour à un équilibre économique et financier du secteur. Depuis le début des années 2010, les ventes de musique enregistrée se sont stabilisées en Suède, ont progressé en Allemagne et aux États-Unis (avant de rechuter en 2014) et la plupart des pays ont connu une progression encourageante du téléchargement comme du streaming.

Et si l'histoire ne faisait que (re)commencer ?

■ Version réactualisée d'un article publié sur le site *Culture Mobile* (penser la société du numérique) en juin 2012 sous le titre « Musique et technologie, un siècle de conflits ».

LES MUSIQUES LES PLUS FESTIVES PUISENT-ELLES LEURS FORCES DANS LES PÉRIODES LES PLUS NOIRES DE NOTRE HISTOIRE ?

Depuis les soirées clandestines des zazous sous l'occupation, jusqu'au New York en crise des années disco, le phénomène de la discothèque raconte l'histoire du xx^e siècle.

Où commence l'histoire du clubbing ? Certes, on a sans doute dansé dans quelque grotte préhistorique sous l'effet de percussions et de plantes hallucinogènes. Bien sûr, les orgies romaines n'avaient rien à envier aux nuits cocaïnées du Studio 54. Et ceux qui ont festoyé dans les jardins de Versailles, à la grande époque, ne s'en sont jamais remis. Mais s'il est évident que l'art de la fête et les rituels de la danse existent depuis des millénaires, la culture de la discothèque est quant à elle, plus récente. Depuis quand, en effet, se rassemble-t-on dans la pénombre sous des lumières chatoyantes, pour danser au son d'une musique dont les pulsations libèrent les corps et les esprits ? Depuis quand les DJs ont-ils pris le pouvoir sur les orchestres et les jukebox ? À lire les ouvrages des spécialistes, notamment Peter Shapiro ou Bill Brewster et Frank Broughton, l'âge des platines ne date ni de la techno, ni de la disco ou du hip-hop, mais puise plutôt ses racines au cœur de la période la plus noire du xx^e siècle, celle de la seconde guerre mondiale et de l'occupation nazie.

Résistance swing

Pour Peter Shapiro, auteur de *Turn The Beat Around: histoire secrète de la disco* (Allia, 2008), les origines du clubbing remontent aux soirées clandestines organisées par les Swing-Jugend berlinois et les Zazous parisiens. « L'idée fondamentale de la disco (et par extension, de la discothèque, NDA) » nous dit-il, « c'est un DJ

jouant une suite spécifique de disques (et pas seulement ce qui est populaire) face à un public ciblé », ce qui était justement le cas chez ces jeunes gens, épris de jazz et de musique noire, habillés de façon capricieuse et exubérante, qui se rassemblaient clandestinement pour écouter, autour d'un gramophone, les plus beaux vinyles swing qu'ils étaient parvenus à sauver de la barbarie nazie. « Le fait de choisir cette époque comme origine symbolique du clubbing, démontre que ce type de phénomène naît à partir de périodes historiques terribles, et qu'il se trame beaucoup de choses sous la surface d'apparence heureuse, des ces musiques festives et insouciantes, qu'il s'agisse du jazz ou de la disco ». Shapiro signale par ailleurs, outre l'organisation sous l'occupation de soirées privées, jazz et interdites, l'existence d'un lieu hautement symbolique et résistant, nommé La Discothèque, situé rue de La Huchette. Mais cette info, tirée de *Disco*, ouvrage légendaire d'Albert Goldman paru en 1978, et citée par de nombreux auteurs, n'a pourtant jamais pu être réellement vérifiée (il est possible qu'il y ai eu une confusion avec un autre lieu parisien ouvert dans les années 1950, La Discothèque, située rue Saint-Benoît). Si le mystère demeure donc sur ce lieu parisien où l'on pouvait commander l'écoute d'un disque au même titre qu'un verre de Suze, Bill Brewster et Franck Broughton, auteur de l'indispensable *Last Night A DJ Saved My Life* (Headline, 1999), préfèrent quant à eux, en bons anglais, se référer à la figure de Jimmy Saville. Ce personnage excentrique de la culture britannique (catcheur professionnel, présentateur des premières émissions de Top Of The Pops dans les années 1960) aurait ainsi décidé, dès 1943, et dans la petite ville d'Otley, dans le West Yorkshire, de faire écouter sa collection de 78-tours au public du week-end, sur une sono encore fragile et un seul électrophone. Malgré quelques soucis techniques et surtout la fronde des syndicats de musiciens, les soirées suivantes attirèrent un public croissant, qui poussèrent alors les promoteurs de Mecca Ballrooms, qui possédaient de nombreuses salles de bal en Grande-Bretagne, à engager Saville dès 1946 pour des fêtes itinérantes qui passeront notamment par Manchester ou Leeds. Un phénomène qui annonce dès l'après-guerre, le marché du DJing tel qu'il se développera plus tard au cours des années 1990 au Royaume-Uni.

Jazz & jet-set

Mais s'il est un sujet sur lequel tout le monde semble d'accord, c'est que la discothèque est une invention française, pour ne pas dire parisienne. Si les cafés-concerts et les music-halls proposent à leur public dès les années 1880 la découverte de musiques jouées à l'aide de phonographes, c'est véritablement dans la période de l'après-seconde guerre mondiale, entre euphorie et rationnement, que le phénomène de la discothèque commence à prendre de l'ampleur dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés, du moins au sein de la jet-set et d'une certaine bourgeoisie. Paul Pacine est ainsi le fondateur du premier vrai club moderne, le Whisky A Go-Go, exclusivement jazz, qui ouvre dès 1947, rue de Beaujolais. Mais c'est plus encore au cours de la seconde moitié des années 1950 que le phénomène se développe, avec l'ouverture de Chez Régine, de l'Épiclub de Jean Castel, ou plus tard de la bien-nommée Discothèque, rue Saint-Benoît. L'Épiclub, ouvert par Jean Castel en 1957 (qui fondera cinq ans plus tard le célèbre Chez Castel) réunit alors dans un même endroit une épicerie, un restaurant et une salle de danse, où l'on croise déjà Juliette Gréco, Jean-Pierre Cassel, Françoise Dorléac, Françoise Sagan ou Serge Gainsbourg. Ce lieu, certes atypique, est toutefois à l'image de la plupart des premiers clubs parisiens, qui fonctionnent alors sur une clientèle d'habitueés soigneusement sélectionnés, réunissant une faune bigarrée de jet-seteurs, d'aristocrates, de bourgeois et d'artistes. Les signes caractéristiques (et souvent regrettables) du clubbing de la capitale sont déjà présents : bouteille au nom du client, sélection du public et accès V.I.P. Mais parmi cette poignée de pionniers, c'est certainement Régine Zylberberg, dite Régine, ancienne du Whisky, qui contribuera le plus au rayonnement international du phénomène de la discothèque, avec l'ouverture de Chez Régine en 1956 et du New Jimmy's à Montparnasse, en 1961. Brigitte Bardot, Salvador Dalí, Rudolf Noureev ou Georges Pompidou, qui se croisent alors chez elle, vibrent en cette fin des années 1950 au son du jazz (avant de succomber plus tard au twist). C'est en effet le jazz qui, joué encore le plus souvent par des orchestres, règnera sur les nuits des métropoles occidentales de l'après-guerre jusqu'au *sixties* naissantes, à Paris (au Club Saint-Hilaire par exemple), à