

CHAPITRE 1

*Avant le disque, la musique ne restait
pas en cage*

Avant le disque, la musique avait un défaut magnifique : elle refusait de rester.

Elle naissait dans une pièce, une rue, une église, un théâtre, une cour, un bal, un café, un salon, une fête de village, une cérémonie ou une bouche fatiguée. Elle passait par un corps. Elle vibrait dans l'air. Elle atteignait des gens qui se souvenaient plus ou moins bien, plus ou moins longtemps, plus ou moins fidèlement. Puis elle disparaissait. Pas totalement, bien sûr. Rien ne disparaît totalement quand cela a vraiment touché quelqu'un. Mais le son lui-même, cette matière invisible qui remue les corps plus vite qu'une idée, ne restait pas à disposition. Il fallait être là. Il fallait entendre au moment où cela arrivait. Il fallait appartenir au lieu, au public, à l'occasion.

La musique était un événement avant d'être un produit.

Cela ne veut pas dire qu'elle était libre. Il faut se méfier des mondes d'avant dès qu'on les parfume à la nostalgie. Le passé devient vite une boutique d'antiquités pour naïfs épuisés. Avant l'enregistrement, la musique était déjà encadrée, commandée, filtrée, vendue, protégée, interdite, réservée, domestiquée. Les puissants n'ont jamais attendu le gramophone pour comprendre qu'un son pouvait organiser une foule, magnifier un pouvoir, rassurer des fidèles, exciter une armée, flatter une cour, divertir une bourgeoisie ou rappeler à un peuple qui avait le droit de parler et qui devait écouter.

La musique ne restait pas en cage comme master, puisqu'il n'existait pas encore de master. Mais elle connaissait déjà les barreaux.

Ces barreaux étaient ailleurs. Ils étaient dans les lieux. Dans les partitions. Dans les mécènes. Dans les scènes. Dans les éditeurs. Dans les institutions religieuses. Dans les théâtres. Dans les cafés-concerts. Dans les salons où l'on décidait du goût avec la décontraction de ceux qui confondent souvent leur position sociale avec une oreille supérieure. Le pouvoir musical d'avant l'enregistrement ne possédait pas encore une version fixée du son. Il contrôlait les conditions de son apparition.

C'est une différence essentielle.

Contrôler la musique, avant le disque, c'était contrôler l'accès à la performance. Qui pouvait jouer ? Où ? Pour qui ? Avec quel répertoire ? Dans quel cadre ? Selon quelle commande ? Sous quelle protection ? Avec quelle permission ? Dans les sociétés aristocratiques, religieuses ou bourgeoises, le musicien dépendait souvent d'un lieu, d'un patron, d'une institution, d'un public solvable, d'un commanditaire capable de payer pour que le son existe. L'artiste n'était pas encore prisonnier d'un catalogue mondial, mais il pouvait très bien être prisonnier d'une cour, d'un théâtre, d'un employeur, d'une chapelle, d'un directeur de salle ou d'un éditeur qui tenait le papier comme on tient parfois une gorge.

Le musicien vivait d'un paradoxe ancien : il produisait de l'invisible, mais devait négocier avec des gens très visibles.

Dans les églises, la musique servait la liturgie, la verticalité, l'ordre symbolique. Elle n'était pas seulement beauté. Elle était discipline sensible. Elle donnait une architecture sonore à la croyance, à l'autorité, au sacré. Dans les cours, elle participait au prestige. Elle habillait le pouvoir, donnait une forme audible à la grandeur, accompagnait les cérémonies, les fêtes, les mariages, les enterrements, les entrées royales, les rituels politiques. Dans les théâtres, elle devenait spectacle, commerce, événement social. Dans les salons, elle devenait marqueur de distinction. Dans les rues et les traditions populaires, elle circulait autrement, plus oralement, plus collectivement, moins proprement selon les critères des gens qui aiment classer le monde avant de le comprendre.

Partout, la musique avait une fonction. Elle ne flottait pas dans un ciel pur où des âmes sensibles seraient venues cueillir des harmonies en robe blanche. Elle était déjà prise dans des usages. On jouait pour prier, séduire, vendre, danser, travailler, pleurer, impressionner, rassembler, protester, consoler, obéir, se distinguer ou survivre. Le son faisait déjà quelque chose aux corps et aux groupes. La différence, encore une fois, tient à la capture. La musique pouvait être contrôlée comme pratique. Elle n'était pas encore entièrement contrôlable comme objet sonore.

La partition changeait déjà une partie du jeu.

Avant l'enregistrement, écrire la musique permettait de la fixer autrement. Non pas comme son, mais comme instruction. Une partition ne contient pas la musique elle-même. Elle contient la possibilité organisée de sa reproduction. Elle dit à d'autres corps comment faire revenir quelque chose qui a été pensé, composé, transmis. Elle est un plan, pas la maison. Une carte, pas le territoire. Un squelette, pas la voix. Mais ce squelette peut voyager. Il peut être copié, vendu, publié, protégé, disputé. Avec la partition, la musique commence déjà à quitter l'instant pour entrer dans l'économie de la trace.

C'est là que l'édition musicale devient centrale.

L'éditeur ne possède pas le son. Il possède ou exploite le papier, la diffusion de l'œuvre écrite, le réseau qui permet à une composition d'être jouée ailleurs. Il sélectionne, imprime, vend, promeut, organise la circulation des partitions. Il peut donner à une œuvre une existence plus large que son premier lieu d'exécution. Il peut aussi limiter, filtrer, privilégier ce qui lui semble vendable. Déjà, la musique rencontre une vieille loi de toutes les industries culturelles : ce qui circule n'est pas seulement ce qui existe, c'est ce qui trouve un intermédiaire intéressé à le faire circuler.

Avant le disque, l'éditeur est l'un des gardiens du passage.

Son pouvoir n'est pas celui du label moderne. Il ne contrôle pas un enregistrement. Il ne possède pas un master. Il ne décide pas quelle version sonore exacte sera exploitée dans une publicité deux siècles plus tard par une marque de voiture en manque d'âme. Mais il intervient dans la vie de l'œuvre. Il aide à la diffuser, tout en en tirant une part. Il peut transformer une composition en répertoire. Il peut rendre une mélodie disponible dans

plusieurs villes, plusieurs salons, plusieurs théâtres. Il peut aussi imposer des goûts, favoriser certains auteurs, ignorer les autres, tirer profit d'une création qu'il n'a pas produite avec son corps.

Le pouvoir musical moderne n'est pas né d'un coup. Il a appris très tôt à se présenter comme nécessaire.

Le compositeur a besoin d'un éditeur. Le musicien a besoin d'un lieu. Le chanteur a besoin d'une scène. La troupe a besoin d'un directeur. Le théâtre a besoin d'un public qui paie. Le public a besoin d'une porte pour entrer. À chaque étape, quelqu'un peut dire oui ou non. Quelqu'un peut ouvrir, fermer, retarder, demander une part, imposer un format, exiger un ton, préférer une œuvre moins risquée, choisir ce qui plaît déjà à ceux qui achètent les fauteuils.

Le pouvoir ne commence pas avec la copie. La copie lui donne seulement un nouveau corps.

Il faut aussi distinguer clairement l'œuvre et la performance, parce que toute l'histoire de l'industrie musicale va s'acharner à brouiller cette distinction quand cela l'arrange.

L'œuvre, c'est la composition, la mélodie, les paroles, la structure, ce qui peut être reconnu même lorsqu'un autre interprète la reprend. La performance, c'est l'acte vivant : une voix particulière ce soir-là, un tempo légèrement différent, un silence avant une reprise, une salle qui respire, une corde qui grince, un chanteur qui fatigue, une note qui tremble, un public qui réagit, une humeur qui ne reviendra pas. Avant l'enregistrement, l'œuvre peut circuler par la partition ou la mémoire, mais la performance disparaît presque entièrement. Elle peut être racontée. Elle peut marquer ceux qui l'ont vécue. Elle ne peut pas être rejouée à l'identique. Elle reste attachée à l'instant.

C'est une perte, bien sûr. Beaucoup de musiques sont mortes avec les corps qui les portaient. Beaucoup de voix ont disparu sans laisser de trace sonore. Beaucoup de performances n'ont survécu que dans des récits approximatifs, des notations incomplètes, des traditions transformées, des souvenirs embellis par des gens dont la mémoire avait visiblement un petit goût pour la décoration. Mais cette disparition protégeait aussi quelque chose : la performance échappait partiellement à la propriété industrielle.

On pouvait posséder une salle. On pouvait vendre une partition. On pouvait contrôler une troupe. On pouvait commander une œuvre. On pouvait interdire une représentation. Mais on ne pouvait pas encore enfermer cette interprétation précise dans un objet et la faire travailler pendant cent ans.

Cette impossibilité change tout.

Un chanteur pouvait être mal payé. Un musicien pouvait être exploité. Un compositeur pouvait être dépendant. Un auteur pouvait se battre pour être reconnu. Mais la performance, elle, ne devenait pas encore un fichier durable dans un coffre. Elle ne pouvait pas être vendue sans fin, rachetée par une société, intégrée à un catalogue, normalisée par une

plateforme, louée pour une publicité, extraite pour un remix, transmise à des héritiers, exploitée après la mort, réanimée dans une série télé, puis transformée en source de revenus par des gens qui n'étaient pas nés quand la voix a vibré pour la première fois.

L'enregistrement va rendre tout cela possible.

Mais avant d'y arriver, il faut mesurer le monde d'avant dans sa complexité. La musique vivante n'était pas pure. Elle était fragile, sociale, située. Elle dépendait des corps présents. Elle dépendait des lieux. Elle dépendait de la mémoire. Elle dépendait du papier quand elle pouvait être notée. Elle dépendait des routes, des salons, des théâtres, des églises, des fêtes, des cafés, des traditions orales. Elle pouvait circuler vite ou lentement, localement ou largement, selon les réseaux humains qui la portaient.

Un air populaire pouvait voyager sans contrat mondial. Il passait de bouche en bouche, changeait de paroles, de rythme, de fonction. Il appartenait à ceux qui le reprenaient autant qu'à ceux qui l'avaient lancé, si tant est qu'on puisse encore identifier un lancement. Les traditions populaires ne respectaient pas toujours l'idée moderne d'auteur individuel. Elles transformaient, adaptaient, mélangeaient. Un chant pouvait devenir autre chose en changeant de village, de langue, de contexte. Cette plasticité rendait la propriété plus difficile. Pas impossible, mais moins propre. Le vivant déteste les formulaires.

La musique savante, de son côté, s'inscrivait davantage dans des circuits écrits, commandés, publiés, institutionnels. La partition permettait la reconnaissance de l'auteur, mais aussi la commercialisation de son œuvre. Les droits d'auteur naissants ont progressivement tenté de répondre à une question fondamentale : comment reconnaître et rémunérer celui qui crée une œuvre quand cette œuvre peut être copiée, jouée, publiée, reprise ? Ce combat est essentiel. Il ne faut pas le traiter comme une simple invention de juristes poussiéreux. Protéger les auteurs contre les copies abusives, les éditeurs trop gourmands ou les exploitants indifférents était une avancée.

Mais chaque protection crée aussi une administration du droit.

Et chaque administration du droit peut devenir un terrain de pouvoir.

Les droits d'auteur naissants posent une idée décisive : une œuvre n'est pas seulement un geste, elle peut devenir une propriété intellectuelle. Cette idée protège le créateur, mais elle transforme aussi la musique en objet juridique. Elle permet de revendiquer, négocier, transmettre, vendre, autoriser, interdire. Elle donne des armes aux auteurs. Elle donne aussi un langage aux intermédiaires. Car celui qui sait gérer les droits, les publier, les exploiter, les percevoir ou les défendre se place déjà entre l'œuvre et ses usages.

La cage moderne ne sera pas construite contre le droit. Elle sera souvent construite avec lui.

Voilà pourquoi ce livre parle de pouvoirs légaux. La violence culturelle ne porte pas toujours une cagoule. Elle aime beaucoup les contrats, les licences, les pourcentages, les clauses et les formulaires acceptés trop vite. L'histoire de la musique enregistrée ne sera pas

celle d'un vol permanent dans une ruelle obscure. Elle sera souvent celle d'un encadrement légal où chacun semble avoir signé. Ce qui ne veut pas dire que chacun a compris. Encore moins que chacun avait le même pouvoir au moment de signer.

Avant l'enregistrement, ce déséquilibre existe déjà. Un compositeur peut dépendre d'un éditeur parce que sans impression, son œuvre circule mal. Un musicien peut dépendre d'un théâtre parce que sans scène, il ne touche pas son public. Une chanteuse peut dépendre d'un directeur qui décide si elle aura le rôle, l'horaire, la visibilité, la protection. Un artiste populaire peut dépendre d'un café-concert ou d'un bal pour gagner sa vie. Le son est vivant, mais le vivant mange. Et celui qui contrôle la nourriture contrôle souvent la posture de celui qui a faim.

La liberté artistique a toujours eu un ventre.

C'est pour cela qu'il ne faut pas idéaliser l'avant-disque. La musique orale pouvait être collective, mais elle pouvait aussi effacer les auteurs. La musique de cour pouvait être raffinée, mais elle dépendait du caprice des puissants. La musique d'église pouvait être sublime, mais elle servait un ordre doctrinal. Le théâtre pouvait créer des œuvres majeures, mais il imposait ses règles, ses censures, ses attentes. Les salons pouvaient favoriser la création, mais ils sélectionnaient selon le goût de ceux qui avaient les moyens de recevoir. Les éditeurs pouvaient diffuser, mais ils pouvaient aussi prélever, orienter, privilégier.

Le monde d'avant n'était pas libre. Il était moins enregistrable.

Et cela change la forme de la domination.

Contrôler un lieu, c'est contrôler un moment. Contrôler une partition, c'est contrôler une possibilité de reproduction. Contrôler un master, plus tard, ce sera contrôler une performance fixée, exploitable sans fin. Le passage de la partition au master est le passage d'une œuvre à rejouer à une version à vendre. La partition demande encore des corps. Le master peut circuler sans eux. Il porte une voix, une prise, une interprétation précise. Il permet au son de travailler en l'absence du musicien.

C'est la grande révolution : le musicien peut être absent, mais sa performance peut continuer à rapporter.

On pourrait voir là une victoire. Et ce sera aussi une victoire. L'enregistrement permettra à des voix de traverser le temps. Il sauvera des interprétations de l'oubli. Il donnera accès à des œuvres à des publics qui n'auraient jamais fréquenté les salons, les opéras, les clubs, les cabarets ou les villes où elles naissaient. Il démocratisera une partie de l'écoute. Il créera des patrimoines sonores inestimables. Il permettra à une personne seule, loin d'une scène, d'entendre un orchestre, un bluesman, une cantatrice, un groupe, un discours, une culture musicale étrangère à son quotidien.

Mais la victoire portera sa chaîne.

Car dès que le son reste, il peut être stocké. Dès qu'il peut être stocké, il peut être possédé. Dès qu'il peut être possédé, il peut être vendu par quelqu'un qui n'est pas nécessairement celui qui l'a produit avec son souffle. Dès qu'il peut être vendu, il peut être accumulé. Dès qu'il peut être accumulé, il devient catalogue. Dès qu'il devient catalogue, il devient pouvoir.

Avant le disque, la musique pouvait être retenue par les murs. Après le disque, elle pourra être retenue par des contrats.

La nuance est historique. Elle est aussi morale.

Un mur se voit. Une salle fermée se voit. Un théâtre inaccessible se voit. Une cour aristocratique se voit. Un contrat, lui, peut disparaître derrière la beauté du morceau. Le public n'entend pas la clause. Il entend la voix. Il ne voit pas l'éditeur, le propriétaire, le détenteur des droits, le partage des revenus, la durée d'exploitation. Il voit l'artiste, ou parfois même seulement la chanson. La puissance de l'industrie enregistrée sera précisément là : faire passer des rapports de propriété sous l'apparence d'une émotion directe.

La musique restera intime pour celui qui l'écoute.

Elle deviendra industrielle pour celui qui la possède.

Avant le disque, un chant populaire pouvait mourir s'il n'était plus chanté. Une performance pouvait disparaître avec ceux qui l'avaient entendue. Une œuvre pouvait survivre par le papier, mais chaque nouvelle exécution exigeait des interprètes, un lieu, une occasion. Cette fragilité limitait certains profits. Elle limitait aussi certaines confiscations. La musique avait besoin de revenir au vivant pour exister pleinement.

Après l'enregistrement, une performance pourra être séparée du vivant sans cesser de circuler.

C'est cela, le basculement.

Le son ne dépendra plus seulement du corps qui le produit. Il dépendra du support qui le porte, de l'entreprise qui le fabrique, du contrat qui le définit, du réseau qui le distribue, du catalogue qui l'archive, de la technologie qui le lit, de la plateforme qui le recommande. Le musicien ne disparaîtra pas. Il restera indispensable, évidemment. Mais il ne sera plus seul à tenir l'existence sociale de sa propre musique.

L'industrie entrera entre le souffle et l'oreille.

Elle dira : je vais t'aider à rester.

Et parfois, en aidant le son à rester, elle commencera à le prendre.

C'est ici que commence vraiment notre histoire. Non dans le premier tube, non dans le premier label célèbre, non dans la première star, mais dans cette mutation plus profonde : la musique passe de l'événement à l'objet, du lieu à la copie, du corps au support, de la mémoire humaine à l'archive exploitable.

Avant le disque, la musique ne restait pas en cage.

Elle connaissait les portes, les maîtres, les scènes, les partitions, les éditeurs, les mécènes, les directeurs, les publics choisis, les censures, les dépendances. Elle n'était pas libre. Mais elle échappait encore partiellement à la propriété industrielle parce qu'elle avait une qualité terrible pour les marchands : elle mourait dans l'air.

L'enregistrement va résoudre ce problème.

Et comme souvent quand l'industrie résout un problème, quelqu'un d'autre découvre qu'il vient d'en hériter.