

Le disque à l'heure du web, un paradoxe ?

Pierre-Emmanuel Lephay

Abstract

The record could almost seem incongruous in the contemporary European musical world where dematerialization reigns, especially with the significant increase in streaming. However, besides the digital offer, where there are very disparate formats of qualities and where the importance of nomadism sometimes overrides the sound quality, it is clear that the record survives in the form of CD or even vinyl. In addition to the battle between analogic and digital fans who criticize its superiority, if the record remains a “calling card” for artists (sometimes founding their own record label to escape the dictates of the big majors) and a “noble” medium for listeners, it is because extra-musical elements are to be considered to explain this survival: the sometimes luxurious object that the record constitutes becomes indeed a benchmark in a society where novelty and profusion have taken a preponderant place. Listening to a record remains a privileged moment when, at the ear, combine the pleasure of the eye and a sense of ownership of an object chosen also for its aesthetics and for what it symbolizes in the middle of the overabundant offer from the web.

Keywords: LP, CD, vinyl, analogic recording, streaming.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Résumé

Le disque pourrait presque paraître incongru dans le monde musical contemporain européen où règne la dématérialisation, notamment par l'importante croissance du streaming. Pourtant, à côté de l'offre numérique, où se côtoient des formats de qualités fort disparates et où l'importance du nomadisme prime parfois sur la qualité sonore, force est de constater que le disque survit sous la forme du CD ou même du vinyle. Outre la bataille entre tenants de l'analogique et adeptes du numérique qui en critiquent la supériorité, si le disque reste une « carte de visite » pour les artistes (fondant parfois leur propre label discographique pour échapper aux dictats des grandes majors) et un support « noble » pour les auditeurs, c'est que des éléments extra-musicaux sont à envisager pour expliquer cette survie : l'objet, parfois luxueux, que le disque constitue devient en effet un repère dans une société où la nouveauté et la profusion ont pris une place prépondérante. L'écoute d'un disque reste un moment privilégié où, à l'oreille, s'associent le plaisir de l'œil et d'un sentiment de propriété d'un objet choisi aussi pour son esthétique et pour ce qu'il symbolise au milieu de l'offre pléthorique que permet le web.

Mots-clés: disque, CD, vinyle, enregistrement analogique, streaming

A l'heure où toute la musique, ou presque, est disponible en streaming ou en téléchargement de fichiers numériques, le disque physique peut paraître un paradoxe sinon un anachronisme et pourtant, le CD survit tandis que le disque vinyle connaît une sorte de renaissance depuis les années 2010. Malgré ces signes, la dématérialisation des supports musicaux a considérablement augmenté depuis les années 2000 et si le disque physique a vu sa part de vente devenir de plus en plus réduite, il a pourtant retrouvé un prestige que l'on croyait révolu. Aujourd'hui, tant des artistes de musiques actuelles que les interprètes de musique savante ne négligent pas les supports physiques

(vinyle inclus) pour la sortie de leurs albums, soit par l'intermédiaire des majors de la production discographique, soit par des labels indépendants liés à une structure (un orchestre, un opéra, un festival) ou un musicien. C'est ce paradoxe que nous explorerons ici en nous concentrant essentiellement sur la musique savante (ou « musique classique » pour reprendre les termes du marché du disque) en Europe.

1. La situation des ventes de musique enregistrée aujourd'hui

C'est en 2018, qu'en France, les ventes de musique au format numérique (téléchargements, streaming) sont passés au-dessus de celles des supports physiques (CD, vinyles)¹. La vente de ceux-ci avait commencé à décliner dans les années 2000 alors que le téléchargement amorçait sa progression mais rapidement concurrencé lui-même par le streaming (ou flux) qui devint le premier moyen d'écoute de la musique à la fin des années 2010. Ainsi, de 2010 à 2019, la vente de supports physiques est passée de 84 % du marché à 37 %, tandis que le numérique passait de 16 % à 63 %². Précisons d'emblée ce qu'il faut entendre par « numérique » : téléchargements sur des plateformes (type Apple, Deezer, Qobuz, Spotify, etc.), « peer-to-peer » (pair-à-pair) et streaming (payant, par abonnement, ou gratuit mais avec publicité des financeurs) mais à quoi il faut aussi ajouter la vidéo, qui s'illustre essentiellement dans les musiques actuelles à travers le clip, et, dans la musique savante (qui ne néglige pas le clip), à travers des sites de maisons d'opéras, d'orchestres, de salles de concert ou de labels discographiques qui mettent à disposition des retransmissions en direct ou en streaming (par

¹ Cf. le rapport de l'INSEE « L'économie et la société à l'ère du numérique, Édition 2019 », publié le 4 novembre 2019. En ligne : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4238548?sommaire=4238635#graphique-figure1>

² Cf. le rapport du SNEP (Syndicat national de l'édition phonographique) « La production musicale française, Décryptage & performances du marché 2019 de la musique enregistrée », publié le 25 février 2020. En ligne : <https://snepmusique.com/wp-content/uploads/2020/02/bilan-2019-BD-2402k.pdf>

exemple Staatsoper.TV pour le Bayerische Staatsoper de Munich, live.philharmonieparis pour la Philharmonie de Paris ou DG Stage The Classical Concert Hall pour Deutsche Grammophon). La formation qui s'est engagée avec le plus de conviction dans cette voie est l'Orchestre philharmonique de Berlin avec, depuis 2014, son Digital Concert Hall, une « salle de concert virtuelle », soit un site internet avec un contenu payant. L'abonnement permet d'« assister » aux concerts du Philharmonique en direct mais également de voir les concerts d'archive, jusqu'aux productions réalisées par Herbert von Karajan (tout d'abord pour l'éphémère Laserdisc puis pour le DVD). Pour autant, le Philharmonique de Berlin continue de produire des disques, que ce soit chez son label historique, Deutsche Grammophon³, ou par son propre label, Berliner Philharmoniker Recordings⁴ (nous y reviendrons).

Du fait de sa dématérialisation, l'intérêt premier du numérique est son caractère nomade : on peut emmener une discothèque entière sur un lecteur MP3, un téléphone, un ordinateur portable. Se pose alors la question de la qualité sonore, réputée moindre par rapport au disque physique. Si les fichiers compressés de type MP3, AAC ou WMA (avec une résolution comprise entre 96 et 320 Kbps - Kilobits par seconde) présentent une qualité effectivement appauvrie, certains taux de compression offrent une qualité égale au CD, voire meilleure, par exemple les fichiers Hi-Res proposés par Qobuz (jusqu'à 9216 Kbps). Mais outre cette problématique, s'en pose une autre : celle du matériel d'écoute, ce qui fait dire au journaliste du magazine Diapason Gaëtan Naulleau, dans son éditorial « Compactdix » de mai 2018 :

³ Dernier exemple en date, en octobre 2020, le Premier concerto pour piano de Beethoven par Rudolf Buchbinder et sous la direction de Christian Thielemann.

⁴ Voir : <https://www.berliner-philharmoniker-recordings.com/>. Dernière sortie, toujours en 2020, « Kirill Petrenko and the Berliner Philharmoniker: The beginning of a partnership », un coffret de 5 CD et 2 Blu-ray.

Oui, la technologie permet aujourd’hui d’égaliser les performances du CD, mais dans l’écrasante majorité des cas, les fichiers numériques (et leurs conditions de lecture, ce qui est autre chose) présentent un appauvrissement flagrant, comparé à un CD écouté sur un bon système. Une première dans l’histoire de la musique enregistrée : le gain de confort (tout, tout de suite, à Paris ou en vacances à Rio, dans le séjour ou la salle de bains) a pris l’avantage sur la performance sonore⁵.

Si le CD permet donc – selon certains, mais à condition d’avoir le matériel adéquat – d’offrir une sonorité supérieure au fichier numérique téléchargeable, le vinyle bénéficie quant à lui d’une aura supérieure encore en la matière du fait de la « chaleur » du son analogique, souvent vanté par rapport à celui du numérique⁶. Que ces différences soient réellement audibles ou non⁷, le disque n’en a pas moins gardé la réputation d’un support plus « noble » que le fichier dématérialisé chez beaucoup de musiciens qui, pourtant, s’illustrent aussi dans le domaine du numérique. La qualité sonore n’est en effet plus le seul enjeu : l’esthétique, l’objet et sa fabrication en sont d’autres, tout aussi importants dans un monde où l’image a une importance si grande. C’est donc aussi pour ces dimensions en dehors du sonore qui entraînent les musiciens à toujours produire des disques même si leur activité est intense sur le web, comme le Philharmonique de Berlin en est une illustration. Car si cette formation continue activement à présenter des disques alors que sa plateforme Digital Hall Concert regorge d’archives et de

⁵ Naulleau (2018).

⁶ C’est le cas d’un musicien comme Thierry Balasse qui, sans rejeter le numérique, défend ardemment l’analogique, que ce soit par l’écoute de vinyles ou par l’utilisation d’instruments analogiques dans ses concerts (notamment les claviers Moog) tel qu’on peut en voir une magnifique illustration dans sa reprise, donnée dans les années 2010, de l’album *The Dark Side of the Moon* des Pink Floyd interprétée avec tout un arsenal de claviers analogiques dont Balasse aime à vanter les mérites dans ses introductions au public. A l’inverse, Herbert von Karajan s’enthousiasma pour le son du CD bien que des proches aient tenté de lui faire admettre, sans succès, un son pas aussi « enveloppant » que celui du vinyle.

⁷ Certains qualifient de « bullshit » cette supériorité du vinyle sur le CD et le MP3 : « Vinyle meilleur que MP3 ? Bullshit ! », cf. Ingeflagrant (2015).

nouveautés, et pour un prix *moindre* qu'un CD, c'est bien qu'il y a une raison, et même plusieurs.

2. Un disque, oui, mais pas que

L'enregistrement d'un disque n'est aujourd'hui plus seulement pensé comme la « simple » production d'un enregistrement mais s'inscrit bien souvent dans un contexte plus vaste. Nous étudierons ici trois exemples du disque physique aujourd'hui : le livre-disque ou le coffret-objet, le disque-concept et le coffret-intégrale.

L'Orchestre philharmonique de Berlin est, une fois de plus, un excellent exemple du coffret-objet. Si l'on regarde les disques physiques qu'il propose à la vente sur son site berliner-philharmoniker-recordings.com, quelle surprise de ne trouver aucun boîtier traditionnel. Tout n'est que coffrets luxueux au packaging unique dépassant le format traditionnel d'un CD ou d'un coffret de CD. Chaque coffret peut ainsi comporter un livret (ou plutôt un livre), le programme de salle s'il s'agit d'un enregistrement live, des extraits de la partition annotée par le chef, des photographies des sessions d'enregistrement ou du concert (indépendamment de celles figurant dans le livret), plusieurs CD, parfois un ou plusieurs blu-ray et/ou DVD dont l'un présente parfois des interviews, des extraits de répétition voire un documentaire sur l'aventure artistique, sinon humaine, qui a conduit à l'enregistrement. Le « coffret d'adieu » de Simon Rattle⁸, directeur musical de l'orchestre entre 2002 et 2018, comprend ainsi un enregistrement récent (2018) de la Sixième symphonie de Gustav Mahler, un enregistrement de la même symphonie par le jeune Rattle (1987), toujours à la tête du Philharmonique, un « extensive companion book » de 72 pages, un DVD retraçant l'« ère Rattle » qui venait après le mandat de Claudio Abbado et avant celui, très attendu, de Kirill Petrenko (qui, lui a eu droit depuis à un coffret de bienvenue : « Kirill Petrenko and the Berliner Philharmoniker: The

⁸ <https://www.berliner-philharmoniker-recordings.com/mahler-6.html>

beginning of a partnership »⁹). Autre exemple, Le coffret de l'« Asia Tour » de l'orchestre au Japon en 2017 contient un « journal de bord de la tournée » sous forme de DVD, tout comme un livre de 124 pages avec force photos¹⁰. De telles productions montrent bien que le disque n'est ici plus seulement le rendu d'une interprétation : il est le témoignage de la vie (sinon d'une tranche de vie) d'une formation ou d'un musicien. Autre élément qui illustre cette mutation du disque : la taille du coffret-objet l'empêche d'être rangé dans une discothèque traditionnelle avec les boîtiers « cristal » car il n'est plus seulement un disque, il est un objet d'art que l'on pourra poser sur sa table de salon, au même titre qu'un livre sur un peintre, un architecte ou un sculpteur¹¹.

Outre un même aspect luxueux (un cran en-dessous malgré tout) et un format non-traditionnel (se rapprochant, pour le coup, du livre davantage que du coffret de disques), les derniers enregistrements de Jordi Savall pour son label Alia Vox constituent quant à eux de véritables « projets » balayant les répertoires sur une thématique ou un personnage : « Orient Occident », « Les Routes de l'esclavage », « Ibn Battuta, le voyageur de l'Islam », « Miguel De Cervantes : Don Quijote De La Mancha », « Dinastia Borgia »... Là encore, le disque n'est plus le simple enregistrement d'une œuvre, c'est ce que nous appellerons un « disque-concept » qui repose sur un travail de recherche et d'assemblage de partitions opéré par un interprète (Jordi Savall en est une excellente illustration mais Raphaël Pichon est également familier de la chose, avec par exemple « Stravaganza d'Amore », « Mozart & the Webers Sisters », « Les Filles du Rhin », etc. chez Erato ou Harmoni Mundi).

Autre déclinaison du disque-concept, le « project ». Ce terme est aujourd'hui accolé à de plus en plus d'enregistrements pour bien montrer que le disque n'est alors pas qu'un disque mais bien davantage. Il faut cependant bien reconnaître que ce procédé est parfois abusif quand il ne devient pas

⁹ <https://www.berliner-philharmoniker-recordings.com/petrenko-edition-1.html>

¹⁰ <https://www.berliner-philharmoniker-recordings.com/asia-tour.html>

¹¹ Il faut reconnaître l'extrême qualité, tant plastique qu'esthétique, de ces coffrets.

ridicule. Le terme de *project* est-il ainsi adapté lorsqu'il s'agit de tout simplement enregistrer l'intégralité des concertos de Phil Glass (« The Concerto Project », chez Orange Mountain Music, 2004-2011) ou quand Semyon Bychkov ne propose rien de plus qu'un enregistrement intégral des symphonies de Tchaïkovsky agrémentées de poèmes symphoniques du compositeur russe (« Tchaïkovsky Project », Decca, 2016-2019) ? Le mot *project* laisse parfois place à un autre, mais l'entreprise peut s'avérer tout aussi creuse, par exemple « Destination Rachmaninov » qui ne présente qu'une simple intégrale des concertos pour piano de Rachmaninov par Daniil Trifonov et Yannick Nézet-Seguin – avec certes des photos du pianiste dans un train (l'Orient-express) sur les couvertures... (DG, 2018-2019). Certains *projects* montrent par contre une vraie recherche dans l'assemblage des pièces (« The Liszt Project » de Pierre-Laurent Aimard jetant des ponts entre Liszt et Bartók, Berg, Ravel, Messiaen ou Carlo Stroppa, DG, 2011) sans que le mot *project* paraisse le mieux adapté à ce type de propositions. La volonté nous semble être, dans la plupart de ces cas, de faire « sortir » le CD de ce qu'il est – un enregistrement d'une œuvre ou de plusieurs – et de créer une sorte de « feuilleton » avec des épisodes (chaque disque du *project*), incitant le public à suivre chaque sortie, et donc, à créer une relation avec les interprètes (sinon le compositeur).

Dernière forme notable du disque physique aujourd'hui : le coffret-intégrale, c'est-à-dire un coffret proposant l'intégrale d'un compositeur ou d'un artiste. L'un des premiers éditeurs à se lancer dans un tel marché fut Brilliant classics avec notamment, en 2006, l'intégrale Mozart en 170 CD avant que ne viennent les intégrales Bach, Beethoven, Brahms, etc., le tout pour une somme modeste (moins de 100 € la plupart du temps, ce qui rend le prix du disque négligeable – un argument commercial solide). Le prix bas est possible par le rachat de fonds de catalogue que l'éditeur originel ne veut plus exploiter et par le recours à des musiciens et formations peu connus, voire modestes, et donc, peu chers. L'absence de livret dans certains de ces coffrets s'explique par un souci d'économie pour l'éditeur et est remplacé par un CD-

rom ou par un lien qui permet de disposer sur le web de textes de présentation (souvent sommaires), des textes chantés (accompagnés, dans le meilleur des cas, de leur traduction). On est donc ici aux antipodes du *project*, du concept ou du livre-disque. Autre inconvénient d'une ligne éditoriale pas toujours rigoureuse, le niveau des interprétations proposées laisse parfois à désirer mais l'acheteur peut se vanter d'avoir « tout Mozart » ou « tout Bach ». Au final, un bel objet (et encore, pas toujours) qui fera effet dans une discothèque (car, pour le coup, le format permet de l'insérer dans sa discothèque traditionnelle où il fera sensation). Plus intéressants seront les coffrets-intégrale (ou large anthologie) provenant de grandes majors, notamment pour les interprètes (« Complete Karajan Decca Recordings », 2020 ; « Alban Berg Quartett The Complete Recordings », Warner, 2020, « 450 Years Staatskapelle Berlin Great Recordings », DG, 2020, pour prendre des exemples récents) où les livrets sont le plus souvent inédits et riches d'enseignements sur la carrière du musicien ou de la formation ainsi célébrés.

3. Et le disque « traditionnel » ?

Au milieu de ces éditions monumentales et propositions (plus ou moins) originales, le disque physique « traditionnel » a-t-il encore sa place dans le marché aujourd'hui ? Oui si l'on constate que les majors sortent également des disques sous leur forme habituelle (tout au plus note-t-on le recours de plus en plus fréquent, notamment chez Deutsche Grammophon, à des boîtiers cartonnés, excluant le plastique du boîtier transparent, dit « cristal »), encore oui si l'on observe les « petits » éditeurs comme Alpha, Glossa, Pentatone, Aparté, Cypres, La Dolce Volta, etc. Ces éditeurs apportent en effet un soin tout particulier à la forme et à l'objet: packaging, design, photos de couverture, textes devenant presque aussi important que l'enregistrement lui-même. Une illustration représentative de cette démarche se rencontre avec le label Alpha, qui fut un des premiers à sortir un packaging cartonné avec 1 ou 2 livrets indépendants montrant des photos de l'enregistrement, des notes d'intention des interprètes mais également une analyse du tableau présenté en

couverture, l'ensemble portant le disque vers une sorte d'œuvre d'art total¹². Il s'agit aussi pour l'éditeur de fidéliser un public qui associerait le label à une qualité éditoriale et, quasiment, à un esprit de troupe. Jean-Paul Combet rapporte ainsi que le label Alpha, dont il est le fondateur en 1999, acquit rapidement l'image « d'un label à l'allure un peu mythique, porteur d'une esthétique incarnée par une communauté d'artistes »¹³. Le but est alors de créer une relation telle que, même si l'œuvre ou/et le compositeur ou/et les interprètes sont inconnus, l'acheteur fasse confiance au label.

Ainsi, même dans le cadre d'une production « traditionnelle » de CD, le disque se doit d'être aussi un objet. Il doit en effet avoir une plus-value par rapport au streaming ou au téléchargement. Et cette plus-value réside dans l'aspect physique du disque, son habillage, son emballage, son design. A l'inverse, certains éditeurs se démarquent de ces modes et conservent la même ligne éditoriale et la même apparence depuis leurs débuts, comme le célèbre label ECM (fondé en 1969 par Manfred Eicher et Karl Egge) qui présente des pochettes très sobres affichant des photos de paysages le plus souvent nordiques et dénudés ou des gros plans de tableaux contemporains. Là encore, c'est la relation de fidélité et de confiance qui prime. Ou bien, l'éditeur joue la carte de ce que j'appellerai un « geste à l'ancienne » par exemple pour mettre en valeur les enregistrements d'un musicien exceptionnel, comme le chef d'orchestre Teodor Currentzis chez Sony. Il faut en effet un certain toupet pour sortir un CD sur lequel ne figure que *Le Sacre du printemps* (35 minutes) ou un autre où ne figure que la *Sixième symphonie* de Tchaïkovsky (45 minutes), le tout avec des pochettes sobres, presque *old fashion* (Tchaïkovsky), comme si l'éditeur, et l'interprète, voulaient signifier que l'intérêt de ce disque est bien l'enregistrement, pas le *decorum* qui l'entoure

¹² Rien de nouveau certes, l'âge d'or du disque (années 1960-1980), a offert de nombreux exemples de pochettes mythiques, que ce soit pour la musique savante ou les musiques populaires. Mais ici (années 2000), il s'agit davantage de survie que d'uniquement se distinguer du reste de la production et de frapper un coup qui fera sensation.

¹³ Combet 2014, p. 102.

(mais on peut y voir aussi un certain narcissisme de l'interprète dont la vision d'une seule œuvre se suffirait à elle-même, ce narcissisme ayant une dérive : l'importance donnée, sur la pochette, au physique de l'interprète, le summum étant aujourd'hui l'érotisation du corps athlétique du contre-ténor Jakub Józef Orliński¹⁴).

Et bien sûr, dans le registre *old fashion*, comment ne pas mentionner la « résurrection » du disque vinyle qui n'a en réalité jamais tout à fait disparu, et cela, on le doit aux musiques actuelles, par exemple les DJ qui ont toujours préféré manipuler les bons vieux 45 tours, notamment pour scratcher (même quand les outils numériques leur ont offert l'équivalent) ce qui a permis une survie de la production de disques vinyles¹⁵. Mais si la vente de vinyles connaît aujourd'hui un essor spectaculaire (il représente en 2019 20 % des ventes en France pour ce qui concerne le disque physique, contre 0,9 % quatre années auparavant¹⁶), la raison en revient autant à la qualité du son analogique (d'après ses partisans) qu'à l'objet qu'il constitue, surtout dans le cas de rééditions reprenant le design originel du disque à sa première sortie (phénomène très marqué dans les musiques actuelles avec les rééditions de disques emblématiques des Beatles, Pink Floyd, Queen, David Bowie, etc.). On en revient donc au disque-objet dont nous parlions plus haut (par exemple les magnifiques coffrets de CD édités par l'Orchestre philharmonique de Berlin), comme l'exprime parfaitement Benjamin Petrover :

¹⁴ Renaud Machart, journaliste au Monde, s'étouffait souvent d'indignation sur cette importance donnée aux physiques des nouveaux venus dans le monde de la musique classique (parfois au détriment, selon lui, de l'intérêt musical des enregistrements), « où sont les moches ? » avait-il l'habitude de dire sur France Musique. Jakub Józef Orliński est ainsi un des artistes qui suscitent des clips (par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=ZMW7M3ebRwk>).

¹⁵ Cf. Petrover 2015, p. 224.

¹⁶ Cf. rapport du SNEP, « La production musicale française, Décryptage & performances du marché 2019 de la musique enregistrée », *op. cit.*, p. 5.

Celui qui l'achète [un disque vinyle] sait qu'il fait l'acquisition d'un « bien culturel ». Le CD avait été rétrogradé au statut de bien de consommation qui prenait sa place dans le caddie de supermarché entre les tomates et les salades [...]. Le vinyle est donc devenu un support noble que l'on écoute et que l'on savoure comme un grand cru ou l'on fume un cigare. Il devient objet de collection, proche de l'œuvre d'art qui trouve une place dans la vitrine et peut-être moins sur la platine. D'ailleurs, vous remarquerez que beaucoup de vinyles sont désormais vendus avec un coupon permettant de télécharger les MP3 correspondant aux morceaux. Il n'y a même plus besoin de placer la galette sur la platine. Une démarche très utile, mais aussi révélatrice de l'usage que l'on en fait. Alors, les achète-t-on pour leur pochette ou pour vraiment les écouter ? Peu de clients nous diront la vérité¹⁷.

Notons enfin un autre phénomène lié au disque physique, qu'il soit CD ou vinyle : la persistance d'une coutume qui consiste en la vente de disques à l'entracte et à la fin de concerts, notamment dans le cadre de tournées d'un ensemble, d'un soliste ou encore lors de festivals. Le disque physique est alors le souvenir d'un moment comme l'est le programme à sa manière, il est comme un prolongement du concert, surtout lorsque celui-ci se tient loin d'une grande ville, la demande des spectateurs y est parfois importante. C'est ce dont témoigne Marc Feldman, l'administrateur de l'Orchestre Symphonique de Bretagne : « Après chaque concert, nous avons toujours de nombreux spectateurs qui nous demandent s'il est possible d'acheter le CD de l'œuvre jouée. Mais à chaque fois, nous sommes contraints de leur répondre que c'est en projet ». Marc Feldman a donc décidé en 2015 de créer un label, OSB Productions, qui produit donc ses propres CD. « Ce label, poursuit Marc Feldman, a été créé surtout dans un but de communication promotionnelle. Nous ne sommes pas un grand orchestre comme le London Symphony Orchestra par exemple, nous n'avons pas pour l'instant la capacité de devenir bénéficiaire avec cette opération »¹⁸. Même si ces enregistrements

¹⁷ Petrover 2015, p. 231.

¹⁸ « L'Orchestre symphonique de Bretagne créé son propre label. Décryptage d'une pratique qui se généralise », publié le 2 mars 2015 sur le site internet de France musique

sont également disponibles sur des plateformes de téléchargement, le disque physique devient donc comme une « carte de visite » d'une formation, un lien entre les musiciens et ses auditeurs, même si cela coûte plus que ça ne rapporte...

Ce phénomène de l'auto-production est une tendance importante de ces dernières années, de nombreuses formations, musiciens et institutions produisant dorénavant leurs propres disques : London Symphony Orchestra (LSO Live), San Francisco Symphony Orchestra (SFS Media), Les Arts Florissants (Les Arts Florissants William Christie), Jordi Savall (Alia Vox), John Eliot Gardiner (Soli Deo Gloria), Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg (Mariinsky), le Palazzetto Bru Zane (Bru Zane), l'Institut Frédéric Chopin de Varsovie (The Fryderyk Chopin Institute), le Festival d'Ambronay (Ambronay) ou, plus récemment, le Château de Versailles (Château de Versailles Spectacles). Tous ces labels gérés par les musiciens eux-mêmes leur permettent de suivre une ligne éditoriale indépendante des majors et des exigences de celles-ci. Le but de telles entreprises est aussi de créer une relation de confiance, une fidélité de la part des auditeurs envers une formation, une institution ou un musicien, quand cela ne conduit pas au financement participatif (*crowdfunding*), comme les « souscriptions » d'antan. Le financement participatif se rencontre par exemple à travers des initiatives locales pour restaurer un instrument ancien (notamment orgue ou clavecin¹⁹) ou pour des expériences inédites (des *Vêpres* de Monteverdi allégées, de petits motets versaillais, un quatuor de trompettes marines, des *Variations Goldberg* au violon...). Dans le domaine des musiques actuelles, ce phénomène va même jusqu'à impliquer les auditeurs-financeurs dans la conception de la

(<https://www.francemusique.fr/emissions/le-dossier-du-jour/l-orchestre-symphonique-de-bretagne-cree-son-propre-label-decryptage-d-une-pratique-qui-se-generalise-15977>)

¹⁹ En 2017, la claveciniste chilienne Catalina Vicens réussit ainsi à produire un disque sur l'un des plus anciens clavecins au monde grâce à une campagne de financement participatif lancée à partir de son compte Facebook. Elle récolte 13.000 \$!

pochette du futur disque si ce n'est dans l'écriture des paroles d'une chanson. L'auditeur devient alors un des « artisans » de la fabrication du disque.

4. Le disque a-t-il encore un avenir ?

À l'issue de cet état des lieux sur la situation du disque aujourd'hui, on ne peut qu'être étonné par la vitalité et la diversité de ce média dont les formes d'existence visent pour la plupart à créer un véritable lien affectif et de fidélité entre les musiciens et leur public, quitte à ce que l'entreprise soit déficitaire et ne rapporte qu'une misère aux musiciens. Le rapport de l'ADAMI « Filière de la musique enregistrée : quels sont les véritables revenus des artistes interprètes ? » publié en 2006²⁰, indique en effet que « pour un album de jazz ou de classique vendu en moyenne 14,55 € chez un disquaire, un artiste principal reçoit en moyenne 2 % du prix de vente, soit 0,28 € [0,60 pour un album de variété] » et « pour un morceau vendu en ligne 99 centimes d'euro, un artiste principal reçoit entre 3 et 4 centimes d'euro » (tous genres confondus). Le disque physique représente donc moins de revenus pour l'artiste que la vente sous format numérique. Ceci renforce, selon nous, la thèse selon laquelle c'est bien le prestige de l'objet et le symbole qu'il représente qui intéressent l'artiste tandis que, pour l'auditeur, le « bel objet » que constitue le disque semble son premier attrait.

Le disque est, finalement, un mystère paradoxal : un objet noble, incontournable, mais qui ne rapporte presque rien pour les musiciens (que ce soit en termes de revenus ou même de visibilité et de diffusion, le numérique étant bien plus efficace sur ces terrains) et un objet que l'on regarde plus qu'on ne l'écoute, l'auditeur privilégiant son usage au format numérique. Si certains font encore de la résistance, comme Jordi Savall dont les disques ne

²⁰ « Filière de la musique enregistrée : quels sont les véritables revenus des artistes interprètes ? », rapport publié en avril 2006 par l'ADAMI (Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes), en ligne : https://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/4063_Etude_remuneration_musique_avril2006.pdf

sont disponibles que dans leur format physique, tous ont dû se convertir au numérique²¹ sans que le disque n’ait aujourd’hui totalement disparu, qu’il soit une reproduction de ce qu’il était à son âge d’or (la réédition de vinyles comme à leur sortie) ou sans qu’il ne ressemble plus tout à fait à un disque (les coffrets luxueux, les livre-disques...). Notons d’ailleurs que, dans le domaine des musiques actuelles, le public qui achète des disques vinyle a entre 18 et 35 ans²², on est loin du quinquagénaire nostalgique voulant retrouver les sensations et les émotions de sa jeunesse ! Si on élargit le champ d’action et la réflexion de Thierry Bonnot dans son ouvrage *L’Attachement aux choses*²³, il nous semble possible d’affirmer que, malgré (ou *du fait de*) notre monde de plus en plus dématérialisé où la nouveauté et la profusion de l’offre ont par ailleurs pris une place prépondérante, l’objet physique reste une valeur et un repère stables, le disque en est un²⁴, et même si sa place demeure minime, le fait qu’il matérialise un art immatériel, une œuvre ou un artiste que l’on apprécie peut être considéré comme une des raisons de sa survie.

Enfin, le disque constitue une trace matérielle, tangible et durable (au même titre que le livre à l’ère du pdf) alors que l’existence de fichiers numériques (qui passe de plus en plus par le streaming) est à la merci des

²¹ Sylvie Brély, la co-fondatrice du label Zig-Zag Territoires, déclarait ainsi dans le Magazine Classica-Répertoire (n° 71, avril 2005) : « Le téléchargement nous paraît complètement antinomique avec ce que nous recherchons » (les CD Zig-Zag Territoires se distinguaient en effet par leur packaging et leurs pochettes)... avant de devoir s’y résoudre.

²² Selon la CALIF (Club Action des Labels et des Disquaires Indépendants Français), cf. Petrover (2015), *Ils ont tué mon disque !*, p. 230. Un phénomène nouveau qui mériterait une étude approfondie sur les motivations d’une génération qui n’a connu ni l’âge d’or du vinyle, ni tout à fait celui du CD.

²³ Bonnot (2014), cf. également Julien et Rosselin (2009).

²⁴ Et dont l’écoute reste un moment privilégié, sans doute plus encore que s’il s’agit d’un fichier numérisé : le plaisir de lire la notice, de contempler et toucher l’objet rendent aujourd’hui l’écoute du disque comme un acte “pluri-sensuel”, plus encore qu’à l’âge d’or du disque (années 1960-1970).

fournisseurs d'accès et plateformes comme Apple, Spotify, Qobuz, etc., et donc, de leur choix de donner accès à tel ou tel artiste, tel ou tel enregistrement d'archive ainsi que le font remarquer Maciej Chizynski et Vincent Guillemain : « une coupure de l'un ou de l'autre vous fait perdre du jour au lendemain l'intégralité des albums » quand il ne s'agit pas de l'intégralité des enregistrements d'un éditeur comme Melodya, disparu de toutes les plateformes²⁵. Le disque à l'heure du web, dispensable et indispensable à la fois : un paradoxe, décidément oui.

Bibliographie

- BOONT T. (2014), *L'Attachement aux objets*, CNRS Éditions, Paris.
- COMBET J.P. (2014), « Enregistrer la musique : du mythe de l'authentique à celui du réel », dans Frangne et Lacombe 2014, pp. 97-104.
- FRANGNE P.-H., LACOMBE H. (éd.) (2014), *Musique et enregistrement*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- JULIEN M.-P., ROSSELIN C., (éd.) (2009), *Le sujet contre les objets... tout contre – ethnographies de cultures matérielles*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Coll. « Orientations et méthodes », Paris.
- PETROVER B. (2015), *Ils ont tué mon disque !*, First Editions, Paris.
- TOURNÈS L. (2011), *Musique ! Du phonographe au MP3*, autrement, Paris

Périodiques

- HUSS C. (2019), « Le streaming, une révolution audiophile », *Diapason* n° 679, mai 2019, pp. 20-30.
- NAULLEAU G. (2018), « Compactdix », *Diapason* n° 668, mai 2018, p. 90.

²⁵ Chizynski et Guillemain (2020).